Vogeley (H)

Diss Marburg

1934

Georg Büchner und Shakespeare

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Heinrich Vogeley

aus Kassel.

Marburg 1934

Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, Würzburg

Als Dissertation angenommen am 14. Juni 1932.

Berichterstatter:
Professor Dr. H. Mayne.

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juli 1932.

Gedruckt mit der Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554414_0037

Inhaltsangabe.

Einleitung: Absicht der Arbeit 1

Kapitel I: Die biographischen Zeugnisse 4

1. Allgemeines 4
   a) Sein Naturerlebnis 5
   b) Seine erotische Veranlagung 5
   c) Vergleich mit Shakespeare 5
2. Die Zeugnisse von L. W. Luck und Fr. Zimmermann . . 6
   a) Das Zeugnis von L. W. Luck 6
   b) Das Zeugnis von Fr. Zimmermann 7
3. Die Briefe 8
   a) Der Brief an Gutzkow vom 21. II. 1835 9
   b) Der Brief an die Familie vom Juli 1835 9
   c) Der hohe Augenblick in seiner Bedeutung für die Anführung Shakespeares 10
   d) Der Brief an die Braut vom 20. Januar 1837 13

Kapitel II: Die Ästhetik 14

1. Allgemeines 14
   a) Stellung zu ästhetischen Fragen überhaupt 14
   b) Ludolf Wienbarg 14
   c) Die übrigen zeitgenössischen Ästhetiker 15
   d) Herder 15
2. Die negative Kritik an den Gegnern 16
   a) Das Junge Deutschland 16
   b) Die Romantik 18
   c) Die sogenannten Idealdichter 19
3. Die positive Forderung an sich selbst 20
   a) Die Zeugnisse 21
   b) Danton: Lebensbegriff 22
   c) Der Brief: Die Begriffe Natur, Geschichte und Kunst . 23
   d) Lenz: Die Begriffe Schönheit, Liebe und Wirklichkeit . 25
   e) Zusammenfassung 28

Kapitel III: Das Werk 29

1. Synopse 30
   I. Aus den Schulheften 30

II. Dantons Tod 30
III. Leonce und Lena 32
IV. Woyzeck 33
2. Darstellung 34
a) Die Zitate des Schülers 34
b) Büchners Sprache 35
c) Übernahme von Motiven 36
d) Volksszenen 39
e) Das Wortspiel 40
f) Entlehnungen 42
g) Charaktere 47
h) Der Narr 50
i) Die Sehnsucht nach dem Süden 51
Schluß: Zusammenfassung 52
Literaturangabe 53
Lebensbeschreibung 55

Einleitung.

Diese Arbeit will sich dem Wesen Georg Büchners nicht von allgemeinen literarhistorischen Begriffen nähern, indem etwa untersucht wird, ob er mehr der Romantik oder den Jungdeutschen zuzurechnen ist, ob er ein später Nachfahre des Sturm und Drang oder ein früher Vorläufer des Naturalismus oder Expressionismus ist. Er selbst hat sich gegen die Einordnung in eine Schule gewehrt, weil er erkannte, daß seine Kunst mit tagespolitischen Streitfragen und Tendenzen nichts gemein hatte, sondern aus ganz anderen Bezirken kam. Er war ein Einsamer. Die klare Wende nach Dantons Tod, die Befreiung von den ihn allzu stark bedrängenden und führenden literarischen Vorbildern und dem politischen Wollen, läßt erkennen, wie er gewillt war, durch Selbstbesinnung und Selbstbestimmung, mit Dankbarkeit gegen seine Meister, nun den eigenen Weg zu gehen. Der Weg war schwer, weil ihm seine historische Situation nur einen schlechten Nährboden gewährte, besonders schwer, weil ihn die schicksalhafte Verbannung in die Fremde noch mehr vereinsamte. Er teilt das Schicksal Hebbels, daß ihm der — gerade für den Dramatiker so wichtige — gesellschaftliche und völkische Boden fehlte. Seine Kunst wird gespeist aus der Tradition seines Volkes und der anderer Völker. Er war nicht mehr Ausdruck eines Volkes oder auch nur einer Gesellschaft, wie es noch Shakespeare, oder in schon geringerem Maße Goethe, war.

Der Meister, der Büchners Dichterkraft frei machte, sodaß sie trotz der mangelnden volkhaften Schwingungen sich regen konnte, war Shakespeare. Die Arbeit versucht, von den vorliegenden biographischen Zeugnissen aus das Verhältnis Georg Büchners zu Shakespeare zu untersuchen und den Sinn dieses Verhältnisses zu deuten. Die Betrachtung der ästhetischen Anschauungen Büchners und der Vergleich der Werke beider Dichter soll, gegründet auf die biographischen Zeugnisse und ihre Deutung, die geistesgeschichtliche Bedeutung von Büchners Shakespeare-Erlebnis aufzeigen.

Shakespeare wird keineswegs als Büchners einziges Vorbild angesehen, wohl aber als das wichtigste und folgenreichste. Bisher ist der Einstrom Shakespeareschen Dichtunggutes in das Werk Büchners immer als ein Einfluß unter vielen gedeutet worden. Es läßt sich aber nachweisen, daß Büchner durch den britischen Dramatiker zu seiner vollen Schaffenskraft erst entfaltet wurde, daß alle anderen Einflüsse sekundärer Natur sind und mehr Technik und Motivschatz angehen, als Büchner in seinem Wesen trafen und formten. Nur durch Shakespeare war es ihm überhaupt möglich, etwas zu sagen. Die nordisch

düstere Welt der großen Tragödien Shakespeares und die nordische Trauer, die noch über Shakespeares Lustspielen liegt, zogen ihn als verwandt in ihren Bann und behexten ihn im Anfang, bis er sich nach Dantons Tod die eigene Freiheit gewann. Daß er auch das Sehnen nach dem Süden und die griechische Mitgift, die jedem großen Germanen eignet, in Shakespeare sah, empfand und teilte, wird klar aus seinem Werke hervorgehen. Wenn er an einer Stelle[1]) die niederländische und altdeutsche Kunst gegenüber der antiken und italienischen, die er nicht verstehen könne, lobt, so beweist das, wie die Kräfte in ihm rangen, wie das stärkere nordische Element nach der Alleinherrschaft strebte, es aber seine Aufgabe war, zum Ausgleich zu kommen.

Büchner war eine sehr vielseitige, reich angelegte Natur: ein weiter und scharfer Intellekt, ein fein entwickeltes Gefühl, eine große Sprachbegabung, ein helles Gehör für dichterische Töne, ein Auge und Griff für das Wesentliche, das ihn oft karg werden läßt, weil er bei der Entfaltung von Handlung und Geschehen sofort mit elementarer Wucht zum Wesentlichen vorstößt. Die Fülle menschlichen Daseins, die Shakespeare in seinem Werke ausmaß, und so der Welt eine neue Welt einpflanzte, mußte ihn daher besonders anziehen. Wo er auf diese Fülle traf, sei es in der Natur, in der Geschichte, in der Dichtung, im aktiven Geschehen, beim Menschen oder beim Geiste, überall sagte er freudig ja. Goethe und Shakespeare, die französische Revolution, die Politik, die vergleichende Anatomie, die großen philosophischen Systeme von Plato bis Spinoza gaben dem schier Unersättlichen seine Nahrung. Erst nach einigen Irrwegen kam er zu seiner eigentlichen Bestimmung. Als er sich zum dichterischen von Shakespeare in seiner Seele geweckten Urbild den Weltstoff im politischen Getriebe, in der Liebe und im Beruf gewonnen hatte, konnte er den Woyzeck schreiben. Vom Tätertum gelangte er zum Dichtertum. Das aktive Element seines Wesens konnte sich im Drama am besten auswirken. Büchner wurde aus seinem politischen Bündler- und Verschwörerwesen zum Revolutionsdrama getrieben, wo er im Schaffensprozeß von der Tendenz zur Kunst gelangte. Gerade im Schaffensprozeß entfalteten sich die in früher Jugend durch die eifrige Shakespeare-Lektüre gelegten Keime, sodaß Büchner im Schaffen zu sich selber kam.

Es ist nicht zu entscheiden, ob Büchner in seiner Reifezeit die Universalität und Höhe Goethes und Shakespeares erreicht hätte. Er ist als Jüngling, der mit allen Fragen des Seins, vor allem auch seines künstlerischen Seins, noch in der heftigsten Auseinandersetzung stand, gestorben, und alle Aussagen über seine Weiterentwicklung sind Mutmaßungen. Es kann nicht deutlich und häufig genug gesagt werden, daß auch Büchner mit $23^1/_2$ Jahren noch ein Jüngling in heftigster Gärung war und nicht ein Mann, wie ihn sein erster Biograph K. E. Franzos und später auch Landau und Gundolf hingestellt haben[2]). Verleitet zu diesem Urteil hat die Tatsache, daß Büchner eine ganze Welt darstellen kann. Aber seine Kenntnis der Menschen, Dinge und

[1]) Lenz, B. S. 93. (Abkürzungen s. Literaturangabe.)
[2]) F. S. LI. La. S. 92. G. Rt. S. 379.

Verhältnisse, der Natur und Geschichte ist eine Gabe, die jenseits aller Erfahrung liegt, die als ein angeborenes Weltwissen schon den jungen Dichter zu einer welthaltigen Dichtung befähigt, von der man bei Büchner allerdings mit vollem Recht erst beim Woyzeck reden kann. Denn Dantons Tod weist beim näheren Zusehen noch viele Spuren des Fragens, Tastens und Suchens auf. Wir sehen heute im Rückblick Goethes Entwicklung als eine sinnvolle und organische. Aber niemand hätte sie so deuten können, wäre er in der Wetzlarer Zeit gestorben. Damit ist natürlich nicht bestritten, daß auch ein früh endendes Leben seine Vollendung und seinen Sinn in sich trägt.

Ob Büchner zu einer Ausgleichung seiner mannigfachen Anlagen gekommen wäre, ob er alle seine Kräfte der dichterischen Zentralkraft hätte einschmelzen oder zumindest anverwandeln oder dienstbar machen können, ist eine unbeantwortbare und daher müßige Frage. Alle Mutmaßungen, was aus ihm geworden wäre, sind zurückzuweisen. Sie dienen nicht der Erkenntnis. Aus dem fragmentarischen Werk, das allerdings den ganzen Reiz des Erstlings in sich trägt, und dem noch nicht geschlossenen Wesen des Dichters lassen sich keine bündigen Schlüsse für das spätere Werk ziehen. Feststellen können wir nur, daß er eine schöne Hoffnung, ein großes Versprechen war, deren Einlösung der Tod verhinderte.

Die Erkenntnis der mannigfachen Kräfte in Büchner hilft uns nur, seine Werke und Taten, seine Dichtung, Wissenschaft und Politik besser zu verstehen. Daß man das Dichterische nicht immer als seine Zentralkraft erkannt hat, ist oft der Anlaß zu Fehlurteilen gewesen, und auch zu der Tatsache, daß die Bedeutung Shakespeares für Büchner bisher noch nicht in ihrem ganzen Ausmaße gewürdigt worden ist. Aber gerade die Vielfältigkeit seiner Natur hätte auf das Verhältnis zu Shakespeare aufmerksam machen sollen; denn nur ein so allempfängliches Wesen wie Büchner konnte die ungeheure Welt des Briten in sich aufnehmen und verarbeiten. Die Mischung aktiver und kontemplativer Elemente in dem künstlerischen Charakter Büchners war der beste Boden für eine fruchtbare Empfängnis Shakespeares.

I. Kapitel.

Die biographischen Zeugnisse.

In drei Arten von Zeugnissen ist uns Büchners Verhältnis zu Shakespeare überliefert. Als drei konzentrische Schichten kann man sie betrachten, die in verschiedener Dichte das Wesen dieses Verhältnisses offenbaren.

Wenn wir von der Peripherie dieser konzentrischen Kreise zu dem gemeinsamen Zentrum vordringn, so besteht die erste Schicht aus den Berichten von Mitschülern, den Bemerkungen von Franzos, die sich auf Aussagen von Büchners Lebensgenossen beziehen, und den persönlichen Bekenntnissen Büchners zu Shakespeare in seinen Briefen.

Die zweite Schicht bilden die ästhetischen Auslassungen im Werk und in den Briefen, die immer in direktem oder indirektem Zusammenhange mit Shakespeare stehen.

Die dritte dichteste und wesentlichste Schicht ist das Werk.

K. E. Franzos berichtet in seiner Büchnerbiographie,[3]) daß Georg Büchner ein guter Schüler gewesen sei, daß aber sein drängender lebendiger Geist sich oft an die engen Schranken einer historisierenden Gelehrsamkeit stieß. Den feurigen Knaben und leidenschaftlichen Jüngling verlangte es nach einem intensiven Erfassen und Erleben des Lebens. Alle Zugänge zu den wahren, lebendig fließenden Quellen der Dichtung und des Wissens, des Schauens und Forschens wurden ihm durch trockne Systeme, Materialhäufungen und Gedächtnisballast verschüttet. Einmal schreibt er verzweifelt über „das Endresultat dieses gepriesenen Studiums" die bekannten Faustverse in sein Schulheft:

„Der Trödel, der mit tausendfachem Tand
In dieser Mottenwelt mich dränget."[4])

Ihn drängte es aus der Mottenwelt in die lebendige Welt der Natur und des Geistes. Dieses Sehnen, Suchen und Rufen nach dem Lebendigen war die beste Vorbereitung auf das Shakespeare-Erlebnis. Im Drama Shakespeares fand er lebendige Natur und Geschichte, dort fand er den Menschen in all seinen Beziehungen zu anderen Menschen und den kosmischen Kräften. Dort fand er, was er unter dem Wort Leben zusammenfaßte. Wenn er sich vor der drängenden „Mottenwelt" retten wollte, schrieb er Hamletverse in seine Schulhefte.[5])

[3]) F. S. XX ff.

[4]) B. 1922 S. 722. Ich beziehe mich im folgenden mehr auf die biographischen Notizen in Bergemanns Ausgabe von 1922 als auf die von Franzos. Bergemann hat nachgewiesen, daß Franzos oft sehr unzuverlässig in seinen Angaben ist. Cf. B. 1922 S. 762.

[5]) Vgl. B. 1922 S. 761—63.

Noch von einer anderen Seite war Büchner auf Shakespeare vorbereitet. Beide junge Dichter zeichnet ein elementares sinnliches Verhältnis zur Natur und allen Lebenserscheinungen aus, das sich auf mannigfache Weise äußerte.

Schon der Knabe Büchner faßte zur Natur eine Liebe ganz ursprünglicher Art. Seinen Freunden fiel dieses eigenartige Verhältnis zur Natur bald auf und beeindruckte sie so stark, daß Fr. Zimmermann als 64-jähriger im Rückblick auf die Jugendfreundschaft von dieser Liebe zur Natur sagt: „Die Natur liebte er mit Schwärmerei, die oft in Andacht gesammelt war.“ [6]) Er fühlte sich als ein Stück der Natur selbst aufs engste mit ihr verbunden. Sie war ihm die große, allgütige Ernäherin, aus der er, erschöpft und ermattet vom Kampfe, immer wieder neue Kraft und Nahrung schöpfte, sobald er in innige Berührung mit ihr kam. Wir besitzen von einem Jugendfreunde ein sprechendes Zeugnis für diese elementare Veranlagung und Liebe.

„Im Sommer 1831 begegnete ich Georg Büchner einmal in der Dämmerung am Jägerthor. Er sah ermüdet aus, aber seine Augen glänzten. Auf meine Frage, wo er gewesen, flüsterte er mir ins Ohr: „Ich will's dir verraten: den ganzen Tag am Herzen der Geliebten!“ „Unmöglich!“ rief ich. „Doch,“ lachte er, „vom Morgen bis zum Abend in Einsiedel und dann in der Fasanerie.“ [7])

Der junge Shakespeare zeigte diese Hinneigung, die alle Konvention durchbrach, in vielleicht noch stärkerem Maße. Er hatte von Hause aus nicht nötig zu wildern. Der Grund ist allein in der Lust am ursprünglichen Leben zu suchen, der Freude an der Schönheit der ungebundenen Bewegungsmöglichkeit, der Liebe zu aufreizenden Abenteuern und dem Gefühl des stolzen, freien Menschen, Herr über die Natur und alle ihre Geschöpfe zu sein. Auch in der menschlichen Sphare erweist sich diese Veranlagung: Shakespeares frühe Heirat und Büchners heftige Liebe zu Minna Jaeglé.

Die ursprünglichen Beziehungen zu Natur und Mensch pflegen beide Dichter mit religiöser Inbrunst, die uns ein Zeichen für ihre dichterische Sendung ist.

Während Shakespeares Verhältnis zur Natur seinen Ausdruck allein im dichterischen Gebild fand, kam bei Büchner die Forschung als eine begriffliche Klärung hinzu, die seinem Wesen entsprach und in der Zeit den günstigsten Nährboden fand.

Im frühen Werke wirkt sich diese stark erotische Veranlagung — noch in Verkennung ihrer selbst — in derben, überhitzten erotischen Bildern aus. Shakespeares Epen, einzelne Sonette und die frühen Lustspiele, Büchners Dantons Tod sind die sprechenden Beispiele dafür. Daß Shakespeares Bilder von denen Büchners oft verschieden sind, hat seinen Grund darin, daß Büchner als Mediziner eine Art wissenschaftlicher Zoten- und Sexualterminologie besaß, während Shakespeare beim Jagen und Zechen, im Verkehr mit Schauspielern und Dichtergefährten die Vorbilder und Anregungen für seine Bilder erfuhr.

[6]) B. S. 420.
[7]) F. S. XXXV.

Unter diesen Vorbedingungen lernte Büchner im Frühjahr und Sommer 1828 als beinahe Fünfzehnjähriger Shakespeare zum ersten Male kennen, um ihn nie wieder loszulassen.

Um Büchner hatte sich ein Kreis von Mitschülern gesammelt, in dem eine eifrige Lektüre großer Dichtungen, vor allem Shakespeares, betrieben wurde. Der Kreis sah Shakespeare als den dichterischen Meister an. Sie redeten von „unserem Meister Shakespeare". [8])

Das erste Zeugnis über Büchners Begegnung mit Shakespeare ist uns in dem Bericht seines Jugendfreundes L. W. Luck erhalten. Vorher besitzen wir eine Notiz seines Bruders in den biographischen Vorbemerkungen zu seiner Büchnerausgabe. „Shakespeare war sein Ideal, und eine gewisse Nachahmung desselben in der dramatischen Diktion ist bei ihm nicht zu verkennen." [9]) Dieses Zeugnis seines Bruders Ludwig ist uns nur ein Beweis für die Gewalt des Shakespeare-Erlebnisses, da es jedem sofort auffiel. Über Art und Wesen des Erlebnisses gibt uns erst Lucks Zeugnis Aufschlüsse.

„Sie [Friedrich und Georg Zimmermann] machten mich mit Shakespeare bekannt, in welchem sie in jugendlicher Überschwänglichkeit eine neue und mehr als bloß poetische Offenbarung begrüßten. Natürlich waren sie nicht frei von Einseitigkeit, aber ihr Streben war ein ernstliches, ganzes und warmes. Ich fing an zu glauben, daß nur in unserem Meister Shakespeare eine neue, wahre und tiefere Weltoffenbarung vor uns trete und den Schlüssel zu den wichtigsten Rätseln des Menschenlebens biete.

Aber der nach seiner ganzen Beanlagung, namentlich hinsichtlich des Charakters vielleicht bedeutendste, selbständigste und tatkräftigste in unserem Kreise war der mir gleichaltrige Georg Büchner. Es war jedoch nicht seine Art, sich anderen ungeprüft und voreilig hinzugeben, er war vielmehr ein ruhiger, gründlicher, mehr zurückhaltender Beobachter. Wo er aber fand, daß jemand wirklich wahres Leben suchte, da konnte er auch warm, ja enthusiastisch werden." [10])

Da Büchner bei den Brüdern Zimmermann und bei Luck dieses Suchen nach wahrem Leben fand und gerade am ausgesprochensten in der Art und Weise, wie sie Shakespeare lasen und erklärten, liebten und schätzten, schloß er sich ihnen an und wurde bald der Führende in dem Kreise, wie es zwar Luck nicht ausspricht, aber sehr deutlich durchhören läßt, indem er Büchner als den „bedeutendsten, selbständigsten und tatkräftigsten" schildert, und wie wir aus größerem Wissen hinzufügen können: Büchner war der dichterisch Empfänglichste und daher in der Lage, den Kreis zu führen und bei Lesungen auf die besonderen Kennzeichen der Shakespeareschen Größe hinzuweisen. So kann auch nicht von „jugendlicher Überschwänglichkeit" in der Auffassung Shakespeares als des großen Weltschöpfers geredet werden. Büchner war auf Grund seiner Anlage und der Zimmermannschen Interpretation in der Lage, Shakespeare als den dichterischen Schöpfer aufzufassen und zu verehren. Lucks nüchterne Art und

[8]) Vgl. Lucks Bericht, B. S. 422.
[9]) L. B. S. 18.
[10]) B. S. 421 f.

seine christliche Überzeugung stießen sich an dieser vergötternden Ehrung eines Menschen, ohne wahrnehmen zu können, daß hier nicht ein Mensch zum Gott erhoben wurde, sondern Gott durch den großen Dichter erfaßt wurde. Luck mußte allerdings von seinem christlichen Standpunkt — er war Pfarrer im Alter von 65 Jahren, als er den oben zitierten Bericht in einem Briefe Franzos mitteilte — in der religiösen Auffassung der Dichtung eine Gotteslästerung sehen. Er entschuldigt sie mit der unerfahrenen Jugendlichkeit. Für ihn bedeutete die Dichtung einen schönen Schmuck des Lebens, nicht die einzige und unbedingte Existenzmöglichkeit wie für Büchner.

Eine Äußerung Büchners erhärtet in diesem Zusammenhang seine Stellung zur Kunst: „Ruhm will ich davon haben, nicht Brot.“ [11]) Die Kunst sollte ihm nicht Mittel sein, seine Existenz zu erhöhen, zu verschönen oder gar zu sichern, sondern sie war die Mitte seines Wesens, sie gab seinem Dasein Sinn und Wirklichkeit.

Den Brüdern Zimmermann verdankt Büchner eine Übermittlung Shakespeares, wie er damals sie nicht besser bekommen konnte. Sie hatten das Shakespeare-Vermächtnis Herders in seiner ganzen Bedeutung in sich aufgenommen und besaßen dazu die Übersetzung der Schlegel-Tieck. Geistesgeschichtlich von größter Tragweite und einzig in der ganzen Büchnerüberlieferung ist der Hinweis auf die Shakespeare-Konzeption, die Herder in seinem Aufsatz über Shakespeare ausgesprochen hatte und die seitdem ein unverlierbares Gut deutschen Geistes geblieben ist. Der Einfluß der Herderschen Gedanken auf die kunstphilosophischen Anschauungen Büchners wird im zweiten Kapitel zu untersuchen sein.

Die jugendlichen Gemüter waren gepackt von dieser neuen Welt, die ihnen Herders Interpretation ganz erschloß. Ob sie Herders Aufsatz gekannt haben oder nicht, ist unwesentlich, da es darauf ankommt, ein geistesgeschichtliches Werden aufzudecken. Durch die Kunstübung und -kritik der Klassik und Romantik waren die Herderschen Ideen so verbreitet worden, daß sie Allgemeingut der dichterisch berührten Kreise waren. Für Büchner lag die große Bedeutung in der Bekanntschaft mit den Brüdern Zimmermann, die, mit feinem künstlerischen Instinkt ausgestattet, Büchner mit dem ästhetischen Gedankengut bekannt machten. Luck berichtet von ihnen: „In meiner Ordnung fand ich zwei nur wenig jüngere Zwillingsbrüder von tüchtigen Schulkenntnissen und relativ umfassender und eingehender ästhetischer Vorbildung und großer Empfänglichkeit für alles höhere geistige Leben.“ [12])

Daß in Lucks Bericht die Herdersche Auffassung gemeint ist, ist nach dem Gesagten klar. Der Kreis selbst hat sich übrigens auch mit Herder beschäftigt. Friedrich Zimmermann berichtet in seinen Schulerinnerungen: „Während er (Büchner) Herders „Stimmen der Völker“ . . . verschlang . . .“ [13])

[11]) F. S. CLXII.
[12]) B. S. 421.
[13]) B. S. 420.

Georg Zimmermann hat sich schon als Schüler mit der Weltliteratur beschäftigt.[14]) Er war nicht allein sehr belesen sondern auch ein guter Interpret. Ein besonders großes Interesse brachte er der Literatur des 18. Jahrhunderts entgegen. Da er Shakespeare genau kannte und sehr hoch schätzte, wird er Herders Shakespeare-Aufsatz wahrscheinlich nicht übersehen haben, sodaß er bei seiner Interpretation aus der Quelle selbst schöpfte. Sehr dafür spricht auch, daß er später eine Abhandlung „Herders Ästhetik" geschrieben hat. Man sagt ihm nach, daß er es besonders gut verstand, seine Zuhörer für Dichtung zu begeistern.

So kam alles zusammen, um Büchner die bestmögliche Einführung in Shakespeare zu geben, vor allem auch, weil er die günstigsten Voraussetzungen zur Aufnahme in seiner eignen Person mitbrachte.

Luck berichtet über die Begeisterung, mit der die Freunde an die Lektüre Shakespeares gingen, und wie diese Begeisterung sich beim jedesmaligen Lesen steigerte, wie sie ganz in den dichterischen Bann Shakespeares gerieten, vor dem es nur eine Möglichkeit gab: die volle Hingabe. Büchner allein war dieser völligen Hingabe fähig.

„Ich glaube, es ist von den erwähnten beiden Brüdern, die uns andere mit ihrer Begeisterung für Shakespeare ansteckten, ausgegangen, daß wir uns verabredeten, in dem schönen Buchwald bei Darmstadt an Sonntagnachmittagen die Dramen des großen Briten zu lesen, die uns die anregendsten und teuersten waren, als den „Kaufmann von Venedig", „Othello", „Romeo und Julia", „Hamlet", „König Richard III." usw. Wir hatten Momente innigster und wahrster Hingerissenheit und Erhebung, z. B. beim Lesen der Stelle: „Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft . . ." und „Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst — trau keinem solchen."[15])

Fr. Zimmermann weiß von philosophierenden Gesprächen mit dem „genialen" Freunde zu erzählen, von ihrer ausgedehnten Lektüre großer Dichtwerke und hebt in diesem Zusammenhang mit besonderem Nachdruck hervor: „Büchner liebte vorzüglich Shakespeare, Homer, Goethe, alle Volkspoesie, die wir auftreiben konnten, Äschylos und Sophokles."[16])

Wenn Fr. Zimmermann in seinen Erinnerungen, die er im Jahre 1877 brieflich an K. E. Franzos mitteilte, Shakespeare an erster Stelle der Dichter nennt, denen Büchner seine besondere Liebe zuwandte, so können wir das wieder als ein Zeichen dafür ansehen, daß Shakespeare von dem Kreise und vor allem von Büchner selbst auf den ersten Platz gehoben worden war. Lucks und Zimmermanns Bericht weisen ganz unabhängig und von verschiedenen Standpunkten auf die besondere Stellung hin, die Shakespeare im Leben Büchners inne hatte. Die Briefe werden uns das innige Verhältnis noch klarer vor Augen führen und von noch größerer Bedeutung sein, da sie unmittelbare

[14]) Vgl. für das Folgende „Allg. deutsche Biographie Bd. 45 S. 263 f.

[15]) B. S. 422 f.

[16]) B. S. 419.

Äußerungen Büchners sind, z. T. bewußte Bekenntnisse zu dem meisterlichen Dichter und Huldigungen seiner Größe. Büchner wußte, wieviel er Shakespeare verdankte, er wußte auch, daß ihn ein großer Abstand von dem größten modernen europäischen Dramatiker trennte.

Das erste persönliche Zeugnis Büchners, in dem er Shakespeare als den unübertroffenen dichterischen Meister nennnt, — und nur ihn allein — ist der berühmte Brief an Gutzkow vom 21. II. 1835.[17])

Merkwürdig ist die Tatsache, daß wir in der ganzen Zeit vorher keine bedeutende literarische Bemerkung in seinen Briefen finden. Zwischen der oben erwähnten Schulzeit, in der er sich wesentlich aufnehmend verhielt, und der jetzt einsetzenden Schöpfertätigkeit schweigt er über Dichtung. Man könnte vermuten, daß die wissenschaftliche und politische Tätigkeit ihn ganz beansprucht hätte. Aber das ist sicher nicht der Fall. Die starke Abhängigkeit des ersten Dramas von Shakespeare beweist, daß Shakespeare immer in ihm lebendig war, daß er ihn wahrscheinlich ständig gelesen hatte, und so bei aller anderen Beschäftigung das Dichterische langsam in ihm reifte.

In vielen Briefen finden sich charakteristische Zeichen seiner Dichtweise. Besonders das dramatische Grundelement tritt bei der Schilderung von Personen und Begebenheiten zutage.[18]) Der erste Brief aus Straßburg an die Familie vom Oktober 1831 erweist seine Neigung und Fähigkeit, die Vorgänge zu stilisieren. Allerdings tut er es meist in der Absicht, die Familie im Unklaren über seine politischen Pläne, Ansichten und Handlungen zu lassen. Er spielt den unbeteiligten aber höchst interessierten Beobachter und entwickelt dabei — ihm selbst unbewußt — seine dramatischen Fähigkeiten, indem er den Stoff ordnet, auswählt und in dramatischer Bewegung zu einem Höhepunkt führt. Der Schlußsatz dieses Briefes lautet „. . . und die Komödie ist fertig."[19]) Nicht allein die Komödie des politischen Geschehens, die Büchner meint, sondern er selbst hat die Grundlinien einer Komödie als Dichtung gezogen. Ein Vergleich der Briefberichte Büchners über irgendwelche Vorgänge mit diesen selbst zeigt, wie Büchner aus seiner Not lügen zu müssen seine dramatische Tugend macht.

Aufs Ganze gesehen kann man indessen von Büchners vordichterischer Zeit sagen, daß er der Dichtkunst nur eine geringe Zeit widmete, daß er sich vielmehr im politischen Gewirr Stoff sammelte, in der wissenschaftlichen Zucht für die Form vorbereitete und das Shakespeare-Erlebnis innerlich verarbeitete. So haben diese äußerlich und innerlich unruhigen Jahre bis zu Dantons Tod und darüber hinaus bis zur Flucht nach Straßburg als eine Zeit der Vorbereitung, des Werdens und Reifens ihren guten Sinn.

Als er sich mit seinem ersten Drama an die Öffentlichkeit wendet, begleitet er diesen Schritt mit einem Bekenntnis zu Shakespeare, der allein im Vergleich mit anderen Dichtern als der schöpferische Meister Natur und Geschichte gegenübersteht. Und nur der Blick auf die

[17]) B. S. 374 f.
[18]) B. S. 355, 358 f., 369 und andere Briefe.
[19]) B. S. 355.

Unzulänglichkeit der meisten Dichtung — immer am Maßstab Shakespeare gemessen! — gibt ihm den Mut, mit seinem Werke hervorzutreten.

„Was ich daraus [aus Dantons Tod] machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe der Geschichte gegenüber rot zu werden, doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen." [20])

Von da an nennt er Shakespare an entscheidenden Stellen immer wieder als den großen Meister, dessen Größe darin beruht, daß er in seinen Schöpfungen Natur und Geschichte nahekommt, nicht, weil er sie abschreibt oder nachzuahmen sucht, sondern vielmehr, weil in ihm, wie in Natur und Geschichte bewegende und gestaltende Kräfte wirksam sind. Das sah Büchner in Shakespeare, deshalb wurde er so mächtig von ihm erregt, daß sein Dichtertum von Shakespeare her geprägt und sein kunstphilosophisches Denken Shakespeares Welt stets als Gegenstand hatte, aus ihr das stärkste Beweismittel zog. Er selbst formuliert mit den Begriffen Natur, Geschichte und Shakespeare seine ästhetische Anschauung, wie wir das später im einzelnen nachzuweisen haben.

Im Juli 1835, fünf Monate nach dem Briefe an Gutzkow, bekennt er sich in einem Briefe an die Familie wieder zu Shakespare, charakteristischerweise in der Zusammenstellung mit Goethe und der Gegenüberstellung zu Schiller. „Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller." [21])

Wir hatten oben bei dem Zeugnis von Luck gesehen, wie Büchner von seinen Freunden und Kameraden beurteilt und eingeschätzt wurde. Besonders hebt Luck seine Zurückhaltung und natürliche Scham hervor, die ihm nur gestattet, sich in wichtigen Augenblicken und vor Menschen, die es verdienen, ganz offen zu zeigen. Diese Anschauung von Büchners Wesen wird dadurch gestützt, daß Luck an zwei Stellen seines Berichtes in verschiedenem Zusammenhang das vornehme, zurückhaltende, prüfende Wesen Büchners ausdrücklich betont. Das erste Mal will er Büchners Verhalten im Freundeskreis und sein allmähliches Hineinwachsen charakterisieren. Büchner beobachtet, prüft, ist anfänglich zurückhaltend, selbst noch, als ihn sowohl Menschen wie die geistigen Fragen des Kreises anziehen. Als er aber Gewichtiges bei der Prüfung gefunden hat, gibt er sich rückhaltlos hin und erschließt den ganzen Reichtum seiner Natur, seiner geistigen, geselligen und freundschaftlichen Fähigkeiten.

Zum ersten Male versucht Luck, ein geistiges Bild Büchners zu entwerfen. Die Stelle mag hier ganz stehen, weil sich für unseren Zusammenhang durch den Bezug auf Shakespeare ihre eigentliche Bedeutung noch erhöht. Sie erscheint mir ein schlagender Beweis für das enge Verhältnis, das Büchner zu Shakesepare gehabt hat, das sehr tief und natürlich gewesen sein muß, um ihn mit Shakespeare selbst in An-

[20]) B. S. 375.
[21]) B. S. 385.

sehen, Ausdruck, Geste, Bewegung und Haltung zu vergleichen.

„Aber ich sehe im Geiste ein Angesicht, ähnlich einem alten Bilde Shakespeares, von bürgerlich gediegnem, tatkräftigem, aber auch liebenswürdig übermütigem Ausdruck. Es lag darin Zurückhaltung, Entschlossenheit, skeptische Verachtung alles Nichtigen und Niederträchtigen. Die zuckenden Lippen verrieten, wie oft er mit der Welt im Widerspruch und Streit lag . . . ." [22])

Wie das oft geschieht, wurde diese prüfende Zurückhaltung, die wählt und weiß, mit wem man umzugehen hat und mit wem nicht, als Hochmut ausgelegt. So schilt der sich zurückgesetzt fühlende Karl Vogt, ein Gießener Kommilitone Büchners: „Offen gestanden, dieser Georg Büchner war uns nicht sympathisch. Er trug einen hohen Zylinderhut, der ihm immer tief unten im Nacken saß, machte beständig ein Gesicht wie eine Katze, wenn's donnert, hielt sich gänzlich abseits . . . . Seine Zurückgezogenheit wurde für Hochmut ausgelegt." [23])

Um zwischen den beiden Zeugnissen zu vermitteln, mag noch folgendes seines Bruders Wilhelm hier einen Platz finden, das ihn weder in die Höhe Shakespeares erhebt noch zu einem hochmütigen Stutzer stempelt.

Vogts Zeugnis ist haßverzerrt, klebt an einigen Äußerlichkeiten, deren Bedingtheit durch ein wirklich vorhandenes Wesen er nicht verstehen konnte, da er zum Zentrum Büchners nicht vorstieß.

Lucks Zeugnis fügt vielleicht dem Bilde des geliebten, geistig überragenden Jugendfreundes einige erhöhende Striche hinzu. Außerdem hat er sicher stets mit besonderer Liebe und Innigkeit an diese schönsten und erhabensten Stunden seines Lebens zurückgedacht, die ihm die reine, jugendlich unreflektierte Hingabe an die Dichtung geschenkt hat.

Wilhelm Büchners Gedicht „Erinnerung an meinen Bruder Georg" bezieht sich auf ungefähr die gleiche Zeit wie Vogts Erinnerungen.

„Das blaue Aug, sein lockig Haar,
Die kühne Stirn mit dem Apollobogen,
Ein schlanker, großer junger Mann,
Geziert mit roter Jakobinermütze,
Im Polenrock schritt stolz er durch die Straßen
Der Residenz, die Augenweide seiner Freunde." [24])

Dieser Büchner tritt nur in Augenblicken, die Höhe- oder Wendepunkte seines Lebens sind, ganz aus sich heraus. Sie entlocken und entreißen ihm — wie Gutzkow gegenüber — sein liebstes Geheimnis

[22]) B. S. 424.

[23]) B. S. 425. Vgl. zu den obigen Ausführungen die ganze Stelle S. 425 f.

[24]) Cf. B. 1922 S. 776 f. Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1875. Wilhelm Büchner teilte es Franzos in einem Briefe vom 23. Dezember 1878 mit.

Um sich ein rundes Bild von Büchners Erscheinung zu machen, nehme man das einzige von ihm existierende Bild hinzu, das in der Hessischen Chronik, 2. Jahrgang, Heft 11, November 1913 — meines Wissens nur dort — veröffentlicht ist.

und nur diesen gesteigerten Momenten haben wir seine Bekenntnisse zu Shakespeare zu danken. Da Augenblicke höchster Gefahr, Freude, Erhobenheit und Erhabenheit den Menschen auf seine tiefsten Quellen, seine nachhaltigsten Eindrücke, seine bedeutendsten Erlebnisse und Begegnungen zurückgreifen lassen, werden die Shakespeare-Zeugnisse ein besonderes Gewicht erhalten, wenn es uns gelingt zu zeigen, daß sie alle drei aus solchen Gelegenheiten geboren sind.

Büchner weiß um diese Tatsache des menschlichen Lebens. Im Lenz heißt es an einer Stelle, als der Wahnsinn Lenz zu fassen droht: „Er sprach, er sang, er rezitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach allem, was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen, er versuchte alles, aber — kalt, kalt!“ [25])

Büchner schildert den Kampf Lenzens gegen den ihm drohenden Wahnsinn. Lenz greift nach mächtigen Waffen der Rede und des Sanges. Aber selbst die wirksamste, weil beste Waffe: Shakespeare versagt. Für unseren Zusammenhang ist die Stelle deshalb höchst bedeutsam, weil alle Hilfsmittel Lenzens nur allgemein genannt werden: alles „was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen.“ Shakespeare allein wird als konkretes Beispiel genannt. Büchner wußte nicht nur um die Shakespeare-Verehrung des Dichters Lenz, sondern Shakespeare war ihm die Quelle, aus der der Strom neuen, befruchtenden und errettenden Lebens stetig floß. Daher greift er in allen hohen oder gefährdeten Augenblicken zu ihm.

Alle Briefe, die Shakespeare erwähnen, sind aus solchen Augenblikken geboren.

Der Brief an Gutzkow wurde nach Vollendung des Danton geschrieben, als Angst, Not, Verwirrung und Unsicherheit aufs höchste gestiegen waren, und dazu die ungeheure Erregung des ersten gelungenen dichterischen Schöpferaktes alles ins Ungemessene steigerte. Bei der Betrachtung seines Werkes, vor dem er trotz aller Widerstände von außen und innen selbstvertrauend steht, mißt er sich mit Shakespeare, wissend, daß er Shakespeare viel verdankt, daß dessen Größe ihm seine Grenzen zeigt. Der große Augenblick entreißt ihm das Bekenntnis zu Shakespeare, während das Werk selbst die Abhängigkeit und Verwandtschaft deutlich erweist.

Im Briefe an die Familie gibt er in gedrängter Fülle seine ästhetischen Anschauungen, wobei man fast immer Shakespeare setzen kann, wenn er vom Dichter spricht. Er ist sich über sich selbst klar geworden und hat nun seine Existenz gegenüber der Welt und vor allem der Familie zu verteidigen. Der Vater und die Familie überhaupt waren gegen eine künstlerische Laufbahn des Sohnes, weil sie das Schöne, die Kunst wohl als Schmuck des Lebens betrachteten, aber nicht als eine unbedingte Daseinsform. Sie witterten hinter dem Schönen das Unmoralische, hinter dem zwecklosen Gestalten einer neuen Welt in einer ungewöhnlichen Bildersprache den Angriff auf die geltende Welt und ihre eigene Existenz. Sie sahen, daß der Sohn sich aus der Tradition und dem Geist der Familie entfernte und ein eigenes Leben führen wollte. Daher waren sie entsetzt über die „sogenannte Unsitt-

[25]) B. S. 87.

lichkeit“ [26]) des Dramas, zumal sie es noch in entstellter Form zu Gesicht bekamen. Diesen Angriffen mußte Büchner begegnen, nicht allein, um sich selbst zu verteidigen, sondern auch, um die Dichtkunst aus allen spießerischen Verdrehungen zu retten. Er selbst und sein Lebensgrund, ohne den er ein Nichts war, waren bedroht und zwar bedroht durch die Familie, an der er trotz aller Gegensätze leidenschaftlich hing. In diesem entscheidenden Augenblick fand er eine glänzende Apologie, die in der Berufung auf seine größten Vorbilder Goethe und Shakespeare gipfelt.

Das letzte Bekenntnis, das am Ende seiner kurzen Schaffenszeit steht, findet sich in einem Briefe an die Braut. Der Tod hat sich bereits in Büchners Todesahnungen und dem Verlangen nach absoluter Ruhe gemeldet. Die Sehnsucht nach Minna zerreißt, ermüdet und quält ihn. Das sind zwei Seiten des großen Augenblicks; die dritte spricht er selbst aus: „Die Freude am Schaffen meiner poetischen Produkte.“ [27]) Seine ganze Existenz ist ihm in diesem Briefe an die Braut vor Augen, die Aussprache mit dem geliebtesten Wesen löst alle Hemmungen seiner Seele, und er strömt den Kummer, die Lebensangst und -müdigkeit, aber auch den ganzen Reichtum seiner Natur in diesen Worten aus. Er vergleicht an diesem Höhepunkt seines Daseins, wo ihm Not, Beschwerde, Schaffensfreude, Liebe und schöpferisches Erlebnis in einem großen Augenblick zu einem einheitlichen Gefühl zusammenfließen, seine Dichtung mit der Shakesepares: „Der arme Shakespeare war Schreiber den Tag über und mußte nachts dichten, und ich, der ich nicht wert bin, ihm die Schuhriemen zu lösen, habs weit besser . . .“ [28])

Mit einem Bekenntnis zu Shakespeare beginnt Büchner seine poetische Laufbahn, mit einem Bekenntnis zu Shakespeare schließt er sie.

Seine Ästhetik wird zeigen, daß dieses Bekenntnis zu Shakespeare nicht ein sehnsüchtiges Blicken nach der Größe ist, sondern, geboren aus dem Verständnis dieser Größe und der Schulung an ihr, der Dank für die Lehre ist.

[26]) B. S. 383.
[27]) B. S. 401.
[28]) B. S. 401.

II. Kapitel.

Büchners Ästhetik.

Büchners Ästhetik beruht nicht auf einem System, sie ist nicht irgendeiner Schule oder einem Programm verpflichtet. Er ist nicht einmal von den Ästhetiken der Philosophen, besonders Hegels, abhängig, über deren Philosophie er Kollegs ausarbeitete. Es läßt sich nirgends ein solcher Einfluß nachweisen, es läßt sich auch nicht feststellen, wie weit er mit den Philosophen aus eigener Quellenlektüre bekannt war. Die meisten Kenntnisse schöpfte er aus Tennemann „Geschichte der Philosophie". [29])

Den zeitgenössischen Ästhetiker Ludolf Wienbarg hat er durch Gutzkow kennengelernt. Es läßt sich indessen weder durch äußere noch durch innere Zeugnisse ermitteln, daß Büchner mit den ästhetischen Feldzügen Wienbargs vertraut gewesen sei, die 1834 in Hamburg erschienen.

Er erfuhr durch den Briefwechsel mit Gutzkow von den Zänkereien der Jungdeutschen mit Menzel, gegen den Wienbarg unter anderem eine Broschüre schrieb. Er wurde von Gutzkow, der mit seinem Freunde Wienbarg ein Journal „Deutsche Revue" edieren wollte, zur Mitarbeiterschaft aufgefordert. [30]) Aber von ihren ästhetischen Ideen wußte er wenig. Er kannte ihre Grundeinstellung und die genügte ihm, sie ihrer ausgesprochenen Tendenz wegen abzulehnen. Er grenzte sich bewußt gegen die jungdeutschen Ideen ab. [31])

Vielleicht ließ er sich absichtlich nicht auf theoretische Auseinandersetzungen in Fragen der Kunst ein. Sein positives Werk war die schlagende Antwort.

Wienbargs ästhetische Feldzüge sind eine Schrift, die der junge Kunstkritiker aus Vorlesungen zusammenstellte, welche er als Privatdozent in Kiel gehalten hatte. Schon gleich das Vorwort gibt mit dem Satze „Dir, Junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem Alten" [32]) die klare Tendenz. Diese Schrift ist eine Kampfschrift für die freien Ideen des Jungen Deutschland. Die Emanzipation eines jungen, selbstbewußten Geschlechts vom Bücherstaub und Gedankenmoder vergangener Jahrhunderte wird verlangt. Eine neue Kunst aus dem Leben wird gefordert und auch schon gesehen.

[29]) Vgl. dazu B. 1922 S. 740 f., 742 und 745.
[30]) Vgl. Gutzkows Briefe vom 28. VIII. 35 und 28. IX. 35 und Büchners Brief an die Familie vom 20. IX. 35. B. S. 457, 459 und 388.
[31]) Vgl. B. S. 392 und 395.
[32]) W. S. V.

Zwei Stellen mögen den Charakter dieser prophezeiten Kunst belegen:

„Behauptung der Rechte des Verstandes und des sinnkräftigen Gemüts, darauf drängt der Geist der neuen Zeit. Über unserer Asche wird sich ein neues europäisches Griechentum erheben, angemessen dem geistigen Fortschritt, den das Christentum vorbereitet hat.“ [33])

„Dem germanisierten Europa bleibt die dritte Entwicklungsstufe der Menschheit vorbehalten, in der das Sinnliche durchgeistigter wie bei den Griechen, das Geistige durchsinnlichter wie bei den Christen zur Erscheinung kommt.“ [34])

Mit diesen Forderungen deckte sich die Kunstübung der Zeit keineswegs.

Büchner berührt sich nirgends mit diesen Gedankengängen. Nur in dem Schrei nach dem Leben, daß das Leben einziger Zweck des Lebens sei und daß nur eine lebendige Kunst Existenzberechtigung habe, in all diesem traf er sich mit Wienbarg, ohne daß man einen direkten Einfluß anzusetzen braucht. Das Gefühl für die Öde und Leere des Lebens und die Lebensferne gewisser Kunstrichtungen, für eine offensichtliche Mechanisierung und Entleerung der lebendigen Vorgänge war bei allen regen Geistern vorhanden. Aus diesem gemeinsamen Grunde preisen sowohl Büchner als Wienbarg das Leben als die Grundlage aller Kunst. Wienbarg ist sich schmerzlich bewußt, daß seiner Zeit das großartige weltbewegende und welterschütternde Leben fehlt. Deshalb beschwört er Shakespeare, als er nachweisen will, wie ein großartiges Leben die großartige Kunst, den großen Dichter hervorbringt. Ihm ist nicht die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Leben aufgegangen, er sieht nicht den zeugenden Prozeß, er weiß noch nichts von dem welt- und lebenschaffenden Dichter, der sich am Daseienden entzündet, aber dann darüber hinausgreifend neues Leben schafft und erhält. Er erklärt Shakespeare allein aus der Fülle des ihn umgebenden Lebens. [35])

Büchner dagegen ist sich des Schöpfertums des Dichters wohl bewußt, er weiß, daß der Lebensbegriff weiter und tiefer zu fassen ist, als es Wienbarg tut. Indem der Dichter das Leben tiefer erfaßt und diese neue Sicht gestaltet, läßt er tatsächlich ein neues, höheres Leben erstehen. Die Analyse der Büchnerschen Gedankengänge wird das aufzuweisen haben.

Büchner wuchs auf und war bei Beginn der Reife umgeben mit den ästhetischen Anschauungen Herbarts, Hegels und Schopenhauers. Wienbargs Ästhetik wurde als ein Fall herausgegriffen, um an ihr die Eigenständigkeit der Büchnerschen Gedankengänge, bezw. ihr Zurückgreifen auf und ihren Zusammenhang mit Herder aufzudecken.

Die einzige Ästhetik, die grundlegend auf Büchner wirkte, entstammte nicht einer Schulphilosophie oder einem System, sondern einem geborenen Kunst-Betrachter und Sprachkenner: Herder. Durch

[33]) W. S. 125.
[34]) W. S. 126.
[35]) Vgl. W. S. 83.

die lebendige Vermittlung Zimmermanns wurden ihm die psychologisch-genetische Methode Herders und vor allem sein Schöpferbegriff zum grundlegenden Erlebnis.

Büchners verstreute Bemerkungen zeigen immer wieder den Einfluß der klassischen Ästhetik. Er hat kein System vor den Beginn seines Werkes gestellt, nach dem er geschaffen hätte. Aber alle Bemerkungen wachsen auf dem Grund einer klaren und festgegründeten Anschauung, deren geistesgeschichtliche Zusammenhänge zu erkennen sind. In den Briefen, im Werk in Dantons Tod, Leonce und Lena und Lenz finden sich diese verstreuten Hinweise. Charakteristischerweise fehlen alle ästhetischen Auslassungen im Woyzeck. Er war so sicher in seinem Schaffen geworden, daß er eine Auseinandersetzung in theoretischen Erwägungen nicht mehr brauchte. Denn seine Ästhetik war sowohl negative Kritik an den Gegnern wie positive Forderung an sich selbst.

Das Shakespeare-Erlebnis gab ihm das künstlerische Anschauungsmaterial, das seine Ideen weckte, vertiefte und zur Sprache brachte. Nur von der Schulung seiner Ästhetik an Shakespeare her sind Zustimmung und Ablehnung bei ihm zu verstehen. Seine Ideen reichen tiefer, als daß man sie als Nachwehen des Sturm und Drang oder als Vorwehen des deutschen Naturalismus begreifen könnte. Allein schon der Schöpferbegriff unterscheidet ihn von beiden.

Die negative Haltung wurde erzeugt durch den Gegensatz zum Jungen Deutschland, zur Romantik und durch die Ablehnung der sogenannten Idealdichter. Sein an Shakespeare geschulter Realismus sah in diesen Kunstweisen Verdrehungen und Verzerrungen der Kunst und des Lebens.

Alle Geschmacklosigkeiten des Jungen Deutschland, ob sie sich nun als Goethehaß oder als seichte Roman- und Tendenzschriftstellerei äußerten, stießen ihn ab. Er zieht bewußt die Grenze gegen sie: „Übrigens gehöre ich für meine Person keineswegs zu dem sogenannten Jungen Deutschland, der literarischen Partei Gutzkows und Heines. Nur ein völliges Mißkennen unserer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei.“ [36])

Diese Umgestaltung hatte auch Wienbarg heraufzuführen gedacht, als er ein Neugriechentum in seinen Vorlesungen propagierte. Alle Vertreter des Jungen Deutschland waren von einem großen Eifer getragen, aber sie kannten ihre Grenzen nicht, die ihnen Büchner mit diesem Satze deutlich wies und für sich vor allem in die Tat umsetzte. Er trennte Politik und Kunst säuberlich, indem er der Tagesschriftstellerei einen umgestaltenden Einfluß absprach. Seine positive Handlungsweise drückt sich klar in seinem künstlerischen Schaffen aus, das mit Politik und sozialpolitischen Fragen nichts zu tun hat.

„Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Dramas, das mit all diesen Streitfragen nichts zu tun hat; ich zeichne

[36]) B. S. 391 f.

meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen. Ich habe darüber meine eigenen Gedanken . . . . ." [37])

Damit will er sein Drama als reines Kunstprodukt wie das Shakespeares angesehen haben, und alle Benennungen wie revolutionäres und soziales Drama im Sinne einer politischen Tendenz werden Büchners Dramen zu Unrecht beigelegt. Die eben zitierten Worte bekommen besonderes Gewicht, wenn man bedenkt, daß er einen Augenblick lang in der Gefahr schwebte, seine Kunst als politische Waffe zu betrachten, als er nämlich im März 1835 an Gutzkow schrieb: „Mein Danton ist vorläufig ein seidenes Schnürchen und meine Muse ein verkleideter Samson." [38])

In dem folgenden Jahre nach seiner Flucht aus Darmstadt hatte er in Straßburg Muße, über die politischen Fragen nachzudenken. Dort trat in seinem politischen und gesellschaftlichen Denken im Zusammenhang mit der Kunst ein völliger Umschwung ein. Der Brief an die Familie, der oben zitiert wurde, spricht das offen aus. Auch Gutzkow gegenüber scheute er nicht zurück, seine neu gewonnenen Einsichten zu äußern, mehr mit der Absicht, seine politischen Anschauungen als seinen künstlerischen Willen zu dokumentieren.

„Übrigens um aufrichtig zu sein, Sie und Ihre Freunde scheinen mir nicht gerade den klügsten Weg gegangen zu sein. Die Gesellschaft mittels der Idee, von der gebildeten Klasse aus zu reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein materiell; wären Sie je direkter politisch zu Werke gegangen, so wären Sie bald auf den Punkt gekommen, wo die Reform von selbst aufgehört hätte. Sie werden nie über den Riß zwischen der gebildeten und ungebildeten Gesellschaft hinauskommen." [39])

So sieht man, wie das Junge Deutschland in seiner tendenzhaften Kunstübung dem Sturm und Drang viel näher steht als Büchner, der tatsächlich von Shakespeare herkommend seinen Weg allein finden wollte von der Kunst her für die Kunst und nicht von der Kunst her für irgendein anderes Lebensgebiet, dessen Eigenberechtigung er wohl anerkannte. Den ganzen Literaturbetrieb seiner Zeit kannte er oder beachtete er nicht, soweit dieser über das Gebiet der Kunst und einer sachgemäßen Kritik hinausgriff und beide als Waffen für seine Tendenzen und Zänkereien benützte.

Von Heine, dem einzigen dichterischen Genie des Jungen Deutschland, scheidet ihn sein Ernst, seine Tiefe, die Unmöglichkeit, mit allen Erscheinungen und Gefühlen galant, geistreich, witzig und unverbindlich zu spielen. Von Heines großen Augenblicken trennt ihn, zumal im Woyzeck und Lenz, die Tatsache, daß er von persönlichem

[37]) B. S. 392.
[38]) B. S. 377.
[39]) B. S. 395. Der Brief ist nicht genau zu datieren. Auf jeden Fall geht aus dem Inhalt hervor, daß er in den zweiten Straßburger Aufenthalt gehört.

Zynismus, Spott und zersetzender Ironie nichts weiß. Diese tauchen in Dantons Tod und Leonce und Lena auf, geboren aus den Enttäuschungen an seiner Bildungswelt. Als er zu sich selbst gekommen ist, kennt er auch in der schärfsten Kritik und dem bittersten Schmerz nur die Gestalt und die Gestaltung.

In spöttischem Tone schreibt er an die Braut: „Nous ferons un peu de romantique pour nous tenir à la hauteur du siècle.“ [40])

Gutzkow gegenüber äußert er sich über die Romantik, als er ihm seine Straßburger Freunde Stöber empfiehlt, und spricht dabei seine Abneigung gegen eine gewisse Richtung der Romantik aus: „. . . aber ich bin kein Verehrer der Manier à la Schwab und Uhland und der Partei, die immer rückwärts ins Mittelalter greift, weil sie in der Gegenwart keinen Platz ausfüllen kann.“ [41])

Trotzdem er der französischen Romantik künstlerische Anregungen und technische Fertigkeiten verdankt, lehnt er V. Hugo ab. [42]) Dagegen hat er Alfred de Musset geschätzt. Es scheint, daß das weltschmerzliche Element der französischen Romantik ihn angezogen hat. Ein Beweis dafür ist, daß ihm Mussets Drama „Fantasio“ für Leonce und Lena einige Anregungen gegeben hat. [43]) Dieses neue Element des europäischen Geistes- und Seelenlebens hat seit Hamlet eine beständige Entwicklungslinie bis auf unsere Tage aufzuweisen. Es findet in Büchners gesamtem Schaffen einen seiner Knotenpunkte. Büchner hat die Hauptwerke des Weltschmerzes in Hamlet und „As you like it“ (Jacques), im Tristram Shandy von Sterne, in Goethes Werther und in Mussets Fantasio gekannt und geliebt.

In Leonce und Lena verspottet er die Romantik, [44]) trotzdem gerade dieses Lustspiel der Romantik tief verpflichtet ist.

Büchners ästhetische Ablehnung der Romantik folgt aus seiner Anschauung, daß die romantische Kunst eine Flucht vor dem Leben in unwahre Zeiten und Räume sei. Shakespeares Lustspiel flieht nicht vor dem Leben, sondern hält in einem heiter-launigen Spiel dem Leben den Spiegel vor. So sah Büchner Shakespeares Lustspiel und so wollte er sein eignes aufgefaßt wissen.

Das romantische Lustspiel und die romantische Kunst überhaupt lehnen dagegen das Leben ab und suchen in der Kunst ein anderes Leben, das für sie wahre Leben. Büchner mußte diese Kunst von seiner aus Shakespeare gewonnenen Kunstanschauung und von seinem Lebensbegriff her bekämpfen, oder zumindest aus dem Bereiche seines Denkens und Schaffens verbannen. Kunst und Leben sind ihm eins,

[40]) B. S. 368.
[41]) B. S. 390.
[42]) B. S. 498. Die Übersetzung der Hugoschen Dramen war eine ihm angetragene Arbeit, die er des Verdienstes wegen übernahm. Sprachlicher Leistungswille oder künstlerische Verwandtschaft trieben ihn nicht dazu.
[43]) A. de Musset: Comédies et Proverbes. S. 161—218.
[44]) B. S. 112, 123 und andere Stellen.

mit dem Unterschied allerdings, daß die Kunst dieses Leben nach ihrem Gesetz zu gestalten hat, d. h. also, daß sie einen Stil besitzt. Sie muß sich aber davor hüten, ein phantastisches Märchenreich dem Leben als das bessere und wirklichere Leben entgegenzusetzen, wie es die Romantik tut, d. h., dem gegebenen Schicksal entgehen wollen und damit die Grenzen menschlichen Seins überschreiten. Büchner hat sich mit den schwierigen Fragen von Kunst und Leben nicht theoretisch auseinandergesetzt, sondern die Lösung in seinem Kunstschaffen gefunden. Er vertrat durchaus den Standpunkt des l'art pour l'art in dem Sinne, daß die Kunst eine selbstgenugsame Offenbarung des Lebens sei, daß die Kunst gewissermaßen eine der vielen Sprachen des Lebens sei.

An die Familie schreibt er: „Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller.“ [45])

Im Werke selbst führt er den Angriff noch viel schärfer, da er ihn durch den Charakter der sprechenden Person begründen kann und so von verschiedenen Seiten her aufnimmt. In Dantons Tod rechnet er in der Person Camilles in spöttisch sarkastischem Tone mit der Idealkunst ab, die er als groteske Verzerrung ansieht. Das Wort Marionette taucht bezeichnenderweise wie in dem Briefe an die Familie auf ebenso wie das Wort schnitzen. [46])

Dieses Machen von hölzernen Kopien, Marionetten, sterilen Statuen, Holzpuppen etc. [47]) meint das Abrichten, das mechanische Funktionieren im Gegensatz zum Lebendigen eines Wesens aus sich selbst. Das Lebendige wird dem Leblosen gegenübergestellt.

Romantik und idealistische Kunst scheinen Büchner grotesk verzerrte Weltauffassungen zu sein.

„Ich sage euch, wenn sie nicht alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird, und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen — welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff, und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, farbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder totschießt — ein Ideal!“ [48])

[45]) B. S. 385.
[46]) Vgl. auch die von Gutzkow mitgeteilte Meinung Büchners über V. Hugos und A. de Mussets Kunst. B. S. 498.
[47]) Vgl. B. S. 39, 92, 123, 384 f., 498.
[48]) B. S. 39.

Oder im Lenz:

„Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur.“ [49])

Die positive Forderung an sich selbst war geschult an Shakespeare, wie er ihn von Georg Zimmermann gewiesen bekommen hatte. Landau nimmt an, daß Büchner bei der Ausgestaltung seiner Ideen hauptsächlich auf Lenz zurückging.[50]) Nun hat Büchner Lenz nicht allein als die interessante menschliche Erscheinung gekannt, sondern auch sein Werk.[51]) Vielleicht hat er Lenzens „Anmerkungen übers Theater“ gelesen. Die Ästhetik Lenzens ist wesentlich an einem naturalistisch aufgefaßten Shakespeare entstanden, wirr und weithin mit den zeitgenössischen Ideen genährt.[52]) Nur durch ihren genialisch ungebundenen Ton ist die Arbeit selbständig. Herders Aufsatz hatte — was die Frage Shakespeare betraf — weit mehr programmatische Bedeutung als alle ästhetischen Schriften vor und neben ihm. Herder arbeitete zum ersten Male aus einer einheitlichen Konzeption der Geschichte den Gedanken vom Dichter als Schöpfer ganz klar heraus. Seine Ideen wirkten in der Folge und blieben ein unverlierbares Gut deutschen Geistes.[53]) Gundolf faßt die Herdersche Shakespeare-Auffassung dahin zusammen:

„Wie die verschiedenen Völker Geschöpfe oder Ausdrücke Gottes sind, so ist der Künstler das Geschöpf oder der Ausdruck des jeweiligen Volkes, sein Werk der Ausdruck oder das Geschöpf seines jeweiligen Erlebens, derart, daß die göttliche Kraft, in einer Stufenfolge von Wirkungen, sich im individuellen Werk offenbart.“ [54])

Büchner hat in seiner Ästhetik diese Konzeption übernommen.

„Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtsschreiber, steht aber über letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweitenmal erschafft . . .“ [55])

An einer anderen Stelle desselben Briefes spricht Büchner davon, daß der Dichter Gestalten erfinde und schaffe. Der Begriff des Schaffens taucht also zweimal in dem gleichen Briefe auf.

---

[49]) B. S. 92 Cf. auch S. 112 f. und 127.

[50]) La. S. 119 f.

[51]) In dem Brief an die Braut vom März 34 zitiert er Stellen aus „die Liebe auf dem Lande“. B. S. 367 f.

[52]) Die „Anm.“ erschienen 1774. Vorher: E. Young „Night Thoughts“ (1744), „Conjectures on original composition“ (1759) Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur“ (1766—67), Lessing „Lit.-Briefe“ (1759—65) und „Hamb. Dram.“ (1767—69), Goethe „Rede zum Shakespeare-Tag“ (1772), Herder „Shakespeare“ (1773).

[53]) Herder V. 208—31.

[54]) G. Sh. S. 207. Ich führe Gundolfs Zusammenfassung an, weil sie in klarer, kurzer Form Herders wesentlichen Gedanken gibt. Für Herders eigne Formulierungen verweise ich besonders auf die Seiten 218, 219, 221 und 227 seines Aufsatzes.

[55]) B. S. 383.

Das künstlerische Sprachgebild ist eine Schöpfung neben Natur und Geschichte, mit denen es wohl im Zusammenhang steht. Es ist indessen nicht Nachahmung sondern Neuschöpfung. Allerdings wird nicht von der Kraft gesprochen, die hinter der Schöpfung steht. Das unterscheidet Büchner von Herder. Büchner spricht an anderen Stellen von Gott. Er sagt aber nicht klar wie Herder, daß auch die Dichtung eine Ausstrahlung Gottes ist. Bei Büchner tritt dafür der Begriff des Lebens, der Natur oder eines Urgesetzes der Schönheit ein. Alle Lebenserscheinungen sind Auswirkungen ein und desselben Gesetzes. Das drückt Büchner am deutlichsten in den einleitenden Worten zu seiner Probevorlesung „Über Schädelnerven" aus: „. . . so wird für die philosophische Methode das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner eignen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt. Alles, Form und Stoff, ist für sie an dies Gesetz gebunden." [56])

Von Herders Konzeption her ist seine Ästhetik weit besser zu verstehen, als wenn man den Umweg über die Schrift von Lenz geht. Außerdem führt Büchner als Gewährsmann für seine Anschauungen nie den Dramatiker Lenz sondern immer Shakespeare an. Bezeichnend ist es auch, daß die Lenzstelle, in der Büchner am ausführlichsten seine Kunstphilosophie entwickelt, sich nicht in dem Bericht Oberlins findet, dort auch nirgends angedeutet ist; sie ist eine von den wenigen Partien, die ganz Büchners Eigentum sind. [57])

Gleichzeitig mit der Abgrenzung gegen das Junge Deutschland, die Romantik und den Idealismus stellt Büchner seine positiven Forderungen auf. Die Zeugnisse für die Büchnersche Ästhetik sind folgende:

1. Das Gespräch zwischen Camille und Danton.
2. Die Briefe.
   a) Der Brief an die Braut vom März 1834.
   b) an Gutzkow vom 21. II. 1835.
   c) an Gutzkow vom März 1835.
   d) an die Familie vom 5. V. 1835.
   e) an die Familie vom 28. VII. 1835.
   f) an Gutzkow (1835)?
   g) an die Familie vom 1. I. 1836.
   h) an die Braut vom 20. I. 1837.
3. Leonce und Lena.
4. Lenz.

Die Stellen 2 a—d und f—h sind bereits verwertet worden. Leonce und Lena braucht für den positiven Aufbau der Büchnerschen Ästhetik nicht beachtet zu werden. Es liegen also zur Betrachtung vor die

[56]) B. S. 340.
[57]) Vgl. Der Dichter Lenz und Friedericke von Sesenheim. Hg. von Aug. Stöber. Basel 1842. S. 11—31.

Dantonstelle, der Brief an die Familie vom 28. VII. 35 und die Lenzstelle.

Ich betrachte die Zeugnisse in ihrer chronologischen Reihenfolge. Im Danton taucht zuerst die ästhetische Fragestellung als eine lebensnotwendige unabweisbare Frage auf. Vorher besitzen wir nur die spöttische Anmerkung über die Romantik in dem Briefe an die Braut.

Die chronologische Betrachtungsweise wird gefordert durch die klare Entwicklungslinie, die sich an Hand der Zeugnisse aufweisen läßt. Schon im Danton fordert er die Ehrfurcht vor der Schöpfung als dem besten Vorbilde des Dichters, betont diese Forderung in den Briefen, indem er Shakespeare als den größten Verwirklicher zum Kronzeugen anruft und begründet die Forderung eingehend in den Ausführungen, die er Lenz in den Mund legt. Durch die eigne intensive dichterische Tätigkeit in den Jahren 1835—37, durch die Übersetzerarbeit und durch eine eifrige Lektüre, vor allem auch Shakespeares, läuterten sich seine Anschauungen zu der klaren Darstellung im „Lenz".

Der Grundbegriff der Büchnerschen Ästhetik ist das Leben als ewig schöpferischer Prozeß. Von diesem Begriff aus werden alle anderen wie Schönheit, Liebe, Wirklichkeit und Schöpfung gespeist. Seine Wirklichkeit ist nicht ein naturalistisch-mechanischer Ablauf, sondern ein sich entwickelndes Werden des Urprinzips. Daher ist Büchner nicht in die deterministische Weltanschauung des 19. Jahrhunderts einzureihen. Sein Werk, sein Begriff des zeugenden Lebens, sein Wissenschaftsbegriff und sein eigenes Leben sprechen dagegen. [58])

Die drei Hauptzeugnisse für seine Kunstanschauung kreisen um diese Mitte, zeigen deutlich, daß seine Vorstellung vom Dichter als dem Schöpfer einer Wirklichkeit, die „Leben, Möglichkeit des Daseins" hat, an Shakespeare gebildet ist. Dieses Leben, Möglichkeit des Daseins bedeutet die Gesetzmäßigkeit einer Welt, die vom Dichter geschaffen ist nach dem Vorbild von Natur und Geschichte, d. h. nach dem Vorbild der Schöpfung Gottes. Der Lebensbegriff Büchners ist organisch. Zwischen seiner Kunstauffassung und auch seiner Kunst und einer naturalistischen, die eine gesetzmäßig erfaßte Natur abzeichnen will, besteht der Unterschied wie zwischen Rhythmus und Takt. Rhythmus drückt immer das Einmalige, Organische, Lebendige aus, Takt ist die abstrahierte Regel, der Mechanismus, das Allgemeine. Die von Büchner gewollte und erreichte Kunst hat Leben wie das Pulsen eines Organismus, die von ihm angegriffene Kunst hat nur das Funktionieren einer Maschine.

Der Dichter hat nicht das Recht, über die Schöpfung nach einer Idee zu greifen, um gemäß dieser eine bessere Welt aufzubauen. Das ist nach Büchners Ansicht Hybris, da der Dichter versucht, Gott zu korrigieren, wo er ihn nicht versteht.

„Sie [die Leute] vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten" [59])

---

[58]) Cf. B. S. 339—41. Cf. auch La. I, S. 99.

[59]) B. S. 39.

„Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen, wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat wie sie sein soll.“ [60])

„Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen.“ [61])

Das wirkliche Leben fordert er also von der wahren Kunst.[62]) Der Idealismus ist ihm besonders dadurch eine groteske Verzerrung des Lebens, daß er unfruchtbar ist. Er zeugt nicht neues Leben im Menschen, sondern führt ihn vom wahren Leben ab. „Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen ins Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichte nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!“ [63])

„Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen.“ [64])

Auf der anderen Seite wird der registrierende Naturalismus als ebenso lebensfeindlich verworfen. „Und die Künstler gehen mit der Natur um, wie David, der im September die Ermordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern.“ [65])

Dieses Gespräch zwischen Camille und Danton steht ganz unvermittelt im Drama da. Es gehört nicht zur Handlung, wohl aber zur Welt, die Büchner zeigen wollte. In Shakespeares Dramen können wir eine ähnliche Erscheinung beobachten, die den Rahmen der eigentlichen Handlung sprengt. Unvermittelt bieten rein dichterische, oft lyrische Stellen die Anschauung Shakespeares von Leben, Kunst, Geschichte und Natur. Ihre poetische Kraft ist sowohl bei Shakespeare wie bei Büchner ein Zeichen dafür, daß die Dichter hier ihre ureigenste Meinung zu Wort kommen ließen.

Prosperos Rede „Ye elves of hills . . . . .“, Jacques' Darstellung des Lebens „All the World's a stage . . . . .“, der Schlußgesang des Clowns in Was Ihr wollt „When that I was . . . . .“ und Hamlets Anweisungen an die Schauspieler sind solche aus der Handlung fallenden Stellen.[66]) Gerade sie sind wichtig für die Erkenntnis des Dichterischen.

In dem Briefe rechtfertigt sich Büchner gegen moralistische Angriffe von verständnisloser Seite, indem er seine positive Anschauung

[60]) B. S. 384.
[61]) B. S. 91.
[62]) Wahre Kunst ist wie alle Begriffe in diesem rein darstellenden Teile der Arbeit als Büchners Anschauung zu nehmen. Eine Kritik der Büchnerschen Ansichten derart, daß gegensätzliche Meinungen vergleichend herangezogen werden, gehört nicht hierher.
[63]) B. S. 39.
[64]) B. S. 39.

vom Dichter und dem historischen Drama aufstellt, ohne nach seiner eignen Aussage damit eine wahrhaft ästhetische Kritik abzulehnen.

Waren in der Dantonstelle die positiven Forderungen des Lebens, der Natürlichkeit und der Beschränkung des Menschen in seine Grenzen in dem Angriff nur durchgeklungen, so formuliert der Brief diese Forderungen nun klarer, durchdachter, entwickelter.

Das schöpferische Wesen des Dichters wird betont, indem er dem berichterstattenden Geschichtsschreiber als der Schöpfer von Charakteren und Welt entgegengehalten wird.

Er befaßt sich nicht mit der Geschichte, um aus ihr ein Lehr- und Lernbuch für seine Mitmenschen zu schaffen, auch nicht, um festzustellen, was gewesen ist. Die Geschichte ist ihm wie die Natur der ewige Fluß der Schöpfung, den er nachzuschaffen hat, damit der Mensch sich zur Dichtung genau so verhalte wie zur Natur und Geschichte. Nur so ist überhaupt Shakespeare zu verstehen. So hat ihn erst Herder aufgefaßt, so klar nach Herder ihn keiner gesehen wie Büchner. Das schönste Denkmal, das er außer seinem Werke Shakespeare gesetzt hat, ist vielleicht der Satz: „Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht.“ [67])

Büchner lehnt nicht sittliches Handeln und Denken als solche ab. Das war der Vorwurf, den man ihm machte und der von verständnisloser oder böswilliger Seite der Dichtung wie der Kunst überhaupt immer gemacht worden ist. Man verlangt etwas von der Dichtung, was sie nicht erfüllen kann, ohne sich selbst aufzuheben. Als ob der Dichter für oder gegen eine Moral schriebe, als ob er nicht vielmehr aus dem ursprünglichen Trieb des Gestaltenwollens, des Nachschöpfens des Lebens dichtete.

Natur und Geschichte sind Vorbilder für den Dichter in dem Sinne, daß er sie nicht nachahmen soll, sondern sein Werk gemäß ihrem Prinzip schaffen soll. Das ist der Grundgedanke der Büchnerschen realistischen Kunstauffassung. Diese drei: Natur, Geschichte und Dichtung stehen nicht isoliert nebeneinander, sondern sind Ausströmungen einer Kraft, die wir im Büchnerschen Sinne als Leben bezeichnen. Als ewig gezeugte und ewig zeugende Mächte sind Natur, Geschichte und Dichtung die wahren Ströme des Lebens. Wird das Leben als Urprinzip der dichterischen Tätigkeit verlassen oder überschritten, dann entstehen unwahre Kunstweisen. [68])

[65]) B. S. 39.

[66]) Tempest V, 1, 33 ff. As you like it II, 7, 138—166. What you will V, 401—420. Hamlet II, 2 und III, 2.

[67]) B. S. 384.

[68]) Von ganz anderer Fragestellung her ist die zentrale Bedeutung des Lebensbegriffes für Büchner auch festgestellt worden. Majut schreibt in seiner Dissertation „Farbe und Licht im Kunstgefühl Georg Büchners“ S. 29: „das Licht belebt die Farbe, nur das Lebende aber ist schön. . . . Nur im Gefüge des großen Lebens hat die Farbe Wert.“

Über die Dantonstelle hinaus enthält dieser Brief die klare Formulierung des Dichters als des Schöpfers einer Welt, in der es auch Gut und Böse, Moral und Unmoral gibt. Der Dichter ist in seinen Werken aber nicht der Richter der Welt. Diese Objektivität des Dichters stellt Büchner ganz in die Nähe Shakespeares. Kein Dichter hat die Objektivität so rein verwirklicht wie Shakespeare, keiner die Forderung so klar formuliert wie Büchner.

Als Zeugen für seine Kunstauffassung ruft er Goethe und Shakespeare auf, ein Zeichen, daß sie ihm bei dem Durchdenken seiner Kunstanschauung stets als lebendige Urbilder einer in seinem Sinne realistischen Kunst vor Augen waren, ja, daß ihre Existenz, ihr Werk ihn erst zu seinen Gedanken führten, ihnen erst Sprache verliehen.

In den Äußerungen Lenzens gibt Büchner in zusammengedrängter Form seine ganze Ästhetik. Die Formulierung ist so konzentriert, knapp, klar und umfassend, daß R. M. Meyer von ihr sagt: „Besser ist das Dogma des Realismus nie formuliert worden." [69])

Er faßt zusammen, was er im Danton, den Briefen und wahrscheinlich in Gesprächen mit Minna Jaeglé und den Brüdern Stöber in Straßburg geäußert hatte. Er macht einen Dichter und Literaturkritiker zum Munde seiner Anschauungen. Soweit auch die seelische und künstlerische Verwandtschaft Büchners mit Lenz gehen mag, so ist doch gerade der künstlerische Unterschied so groß, daß die Anschauungen von Büchners Lenz weit über das hinausgehen, was der Stürmer und Dränger Lenz je gedacht oder gesagt hatte. Ebenso entwickelt Shakespeare in einem anderen Munde seine ästhetischen Anschauungen, nämlich durch Hamlet, als dieser den Schauspielern ihr Handwerk deutet.

Vom Begriff des Lebens als der ewig zeugenden und gebärenden Kraft ausgehend kommt Büchner zu einem neuen Schönheitsbegriff. „Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen." [70])

Es wurde gezeigt, daß das Leben ihm die Grundlage alles künstlerischen Schaffens ist. Darüber hinaus ist es ihm aber auch der Maßstab für die Wertung eines jeden Kunstwerks. Nur insofern ein Kunstwerk das Leben als den tragenden Grund durchscheinen läßt, erkennt er es als solches an.

Bei Lenz konnte er das nicht lernen, wohl aber bei Shakespeare. Deshalb führt er Shakespeare auch als bestes Beispiel einer solchen Kunst an. Es ist möglich, daß er bei seiner Liebe zu Lenz das an Shakespeare gebildete Kunstgefühl in Lenz hineingesehen hat, da er dessen Dramen „Hofmeister" und „Soldaten" im Sinne seines „Naturalismus" deutet.

Büchner sagt deutlich, daß die Kunst eine andere Aufgabe hat als die naturgetreue Wiedergabe. Sie hat zu gestalten, neu zu beleben.

[69]) R. M. Meyer, Die dt. Lit. d. 19. Jh. Berlin 1900. S. 167.
[70]) B. S. 92.

Die Begriffe „Schaffen", „Gestalten", „Charaktere" weisen den Unterschied zu Lenz auf, der von Nachahmen spricht, ja, sogar das Kunstwerk mit dem behandelten Gegenstande gleichsetzen möchte.

Geistesgeschichtlich ist festzustellen, daß Büchners Anschauung an Shakespeare geschult ist, der ihm durch die Brüder Zimmermann in der Herderschen Deutung nahegebracht wurde. Büchner selbst gibt uns in der Lenzstelle das Zeugnis dafür. „Übrigens begegne es [das Gefühl, daß etwas geschaffen sei, Leben habe] uns nur selten: in Shakespeare finden wir es, und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen." [71])

Shakespeare wird an erster Stelle genannt als der beste Verwirklicher dieser lebendigen Kunst. Von ihm ist auch der Schönheitsbegriff gewonnen. Das Toben und Tosen des Sturms und des Wahnsinns im Lear, der monomanische Wahnsinn Ophelias, der bittere Sarkasmus Hamlets, die kreischenden Hexen im Macbeth etc. sind nicht unter dem gängigen Schönheitsbegriff zu fassen. Daher sind auch die Angriffe auf Shakespeare zu erklären, die ihn rauh und barbarisch nennen. Sie fallen indessen unter den Büchnerschen Schönheitsbegriff der ewig sich wandelnden Form des Lebens. Die Schönheit, die Büchner begreift, wäre als charakteristische Schönheit zu definieren. Ein ungebrochenes starkes und einheitliches Leben in jeder Erscheinungsform vom scheinbar unbelebten Kristall bis zum Menschen ist im Büchnerschen Sinne als schön zu bezeichnen. Das kennzeichnet den Dramatiker, der von Shakespeare herkommt und die Welt als eine Bewegung der Charaktere auffaßt. Alles wird zum handelnden und bewegten Charakter. Büchner konzipiert wie Shakespeare das gesamte Leben in dieser Bewegtheit.

Gerade die Klassik mit ihrer Forderung der Ausgeglichenheit, Beherrschtheit und Bändigung und die Romantik mit ihren verschiedenen Forderungen von Musikalischem und Malerischem, mit ihrem Märchenhaften und Verklärenden, mit ihrem unverbindlichen Zauber von Wort, Klang und Bild und ihrem Zurück- und Übergreifen in „schönere" Zeiten und Räume hatten allmählich eine (oft falsch ausgedeutete) Schönheitsvorstellung erzeugt, die sich nach Büchners Meinung vom Leben entfernte, das allein jede Kunst speist und ihr die eigentümliche Schönheit gibt. Einen ganz anderen Schönheitsbegriff als den der zeitgenössischen und unmittelbar hinter ihm liegenden Dichtung gewann Büchner aus Shakespeare, Goethe und dem Volkslied.

Auch Shakespeare ist stets das Leben, der lebendige Mensch der Ausgangspunkt. Nur in einem lebendigen Wesen ist die Schönheit verkörpert. Allerdings muß der Mensch das richtige Auge dafür haben, diese Schönheit in ihrem Wesen zu begreifen. Der junge Shakespeare der Sonette, der Epen und der frühen Lustspiele glaubt mit seinen Sinnen die Schönheit fassen zu können. Aber er muß später erkennen: Nur die verstehende Liebe zu aller Kreatur führt über den äußeren Schein zu dem wahren Kern der Schönheit. Von Othello heißt es einmal:

[71]) B. S. 92.

„If virtue no delighted beauty lack,
Your son-in-law is far more fair than black." [72])

Diesen vertieften Schönheitsbegriff hat Büchner bei Shakespeare gesehen und erkannt. Er faßt seine Erkenntnis dahin zusammen: „Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, unverändert . . . . Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tieferen Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußeren hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenschwillt und pocht." [73])

Allerdings kennt Büchner nicht das Verfallensein — das gerade den Künstler kennzeichnet — an die dämonische Macht der Schönheit. Das unterscheidet ihn wesentlich von dem jungen Shakespeare. Bei ihm ist diese Veranlagung nur in den erotischen Durchbrüchen zu erkennen. Durch seinen Entwicklungsgang und die Theorie vom charakteristischen Schönen gerieten sein Wesen, der Schönheit zu dienen, und seine vorgefaßte Meinung miteinander in Streit. Der zurückgedrängte Trieb zur Schönheit als der unbarmherzig fordernden Lebensmacht, die höchstes Leid und höchste Freude zugleich gewährt, bricht sich einmal eigentümlich Bahn. Allerdings ist zu beachten, daß dieses Zeugnis sich im Drama findet und deshalb nur vorsichtig als Büchners Meinung gedeutet werden darf. Indessen scheint mir der leidenschaftliche Ton zu erlauben, Lacroix als Büchners Sprachrohr anzusehen.

Legendre: Wo ist Danton?

Lacroix: Was weiß ich! Er sucht eben die mediceische Venus stückweise bei allen Grisetten des Palais-Royal zusammen; er macht Mosaik, wie er sagt. . . . Es ist ein Jammer, daß die Natur die Schönheit, wie Medea ihren Bruder, zerstückt und sie so in Fragmenten in die Körper gesenkt hat." [74])

Der neue Begriff der charakteristischen Schönheit ist im Werk selbst gestaltet. Besäßen wir nicht die theoretischen Äußerungen Büchners, so könnten wir ihn an seinem Werke ablesen. Und erst die Tatsache, daß Selbstbewußtsein und Sein, Theorie und Werk übereinstimmen, gibt uns die Berechtigung, seine Theorie ohne weiteres hinzunehmen.

Durch den Begriff der Liebe zu allem Seienden, den wir beim Schönheitsbegriff bereits berührten, wird der Kreis der Büchnerschen Kunstanschauung noch erweitert. Erst die Liebe zu allem Seienden durchdringt alles Seiende und stellt es im Kunstwerk in seiner eigentümlichen Schönheit heraus. Diese Aufgabe hat sich Büchner gestellt.

[72]) Othello I, 3, 291 f.
[73]) B. S. 92 f.
[74]) B. S. 21.

Es ist keiner ein Künstler, der diese Liebe zum Menschen, zu allen Dingen, zur gesamten Schöpfung nicht hat. Shakespeares Objektivität ist als diese Liebe, die alles Sein umfaßt, ergreift und durchdringt, zu verstehen.

Die Kunst ist da mit dem Anspruch an den Menschen, Kräfte in ihm zu wecken, die dem Menschen als einem geistigen Wesen erst zu seiner eigentlichen Existenz verhelfen. Die Liebe muß infolgedessen beim Kunstbetrachter ebenfalls dasein, damit er verstehe. Diese Liebe hat es nicht nötig, Idealtypen zu schaffen, für die die Natur keine Vorbilder gibt. Sie wird im Gegenteil gerade den Gefühlsstrom, das poetische Etwas in den Dingen und Menschen aufspüren und nacherleben können. Sie allein wird das Gefühl des Lebendigen vermitteln können.

Sein Begriff der Wirklichkeit ist weit zu fassen. Wie für Shakespeare „nature" das gesamte Sein, Natur und Geschichte umfaßt, so für Büchner die Wirklichkeit, die er gegen Naturalismus und Romantik abgegrenzt haben will. Und für die klar erkannte Wirklichkeit fordert Büchner die angemessene Darstellung, die nichts hineinkopiert, sondern aus ihrer strengen Liebe zu allem Sein heraus schafft. Shakespeare fordert diese angemessene Darstellung ebenfalls, auch er wendet sich gegen jede Verbrämung und Aufhöhung.

„Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature." [75])

Fassen wir noch einmal zusammen, was beide Dichter in ihren ästhetischen Anschauungen eint und was sie trennt, so ergibt sich etwa folgendes:

Beide erstreben und üben eine realistische Kunst aus. Ihre ästhetische Anschauung läßt sich dahin formulieren: Realismus, der die Dichtung als Analogon zu Natur und Geschichte, zu „nature" auffaßt.

Die Liebe zu allem Seienden trägt diese Kunst und schreibt ihr einen angemessenen Stil vor. Ihre Objektivität ist nie farblos, weil sie die Liebe als Grundlage hat.

Ihre Objektivität liegt darin, daß sie keine moralischen, politischen oder religiösen Lehren und Dogmen austeilen oder vertreten. Ihre Dichtung tönt nie von der Kanzel, dem Tribunal, der Rednertribüne oder der Bühne als moralischer Anstalt herab.

Sie unterscheiden sich:

Im Schönheitsbegriff. Shakespeare kennt über Büchner hinaus die Schönheit als dämonische Lebensmacht.

Büchner formuliert den Begriff des Lebens, der Liebe. Er abstrahiert und definiert. Skakespeare gestaltet nur. Büchner ist Praktiker und Theoretiker in getrennten Aussagen. Shakespeare kennt nur das Bild, die Gestalt.

[75]) Hamlet III, 2, 20 f.

III. Kapitel.

Das Werk.

Die folgende Synopse stellt in chronologischer Reihenfolge alle Zeugnisse zusammen, die einen unmittelbaren Einfluß Shakespeares erkennen lassen. Die Eintragungen in die Schulhefte werden hier mitgeteilt, weil sie eine gute Überleitung von den biographischen Betrachtungen zu dem Kapitel über das Werk bilden. Sie enthalten in den Umformungen bereits die Merkmale der Büchnerschen Art, Shakespeare in seine Sprache, d. h. seinen Geist umzusetzen.

Die Gegenüberstellung soll auch gleichzeitig auf Büchners Änderungen, Auslassungen und Umstellungen hinweisen. Es werden nicht nur Stellen, sondern auch Gesten, Anweisungen und technische Einzelheiten berücksichtigt.

Soviel ich erkennen kann, bringt diese Synopse das Material vollständig. Bergemanns Ausgabe von 1922 hat das gesamte Handschriftenmaterial ediert, soweit es von irgendwelcher Bedeutung war. Da Bergemann gerade dem Verhältnis Büchners zu Shakespeare besondere Wichtigkeit beimißt, wird er aus den Schulheften und Erinnerungen an Büchner nichts ausgelassen haben, was zu diesem Verhältnis in Beziehung steht.

Schwieriger ist die Vollständigkeit der Stellen zu bewerkstelligen, die einen Anklang an Shakespeare enthalten. Da Büchner solche Anlehnungen und Anklänge immer in seine Sprache umbildet, ist es möglich, daß ich einiges überhört habe, was glücklicheren Findern vorbehalten sein mag.

Auf den Einfluß Shakespeares ist von beinahe allen Forschern hingewiesen worden. Ich bin in meiner Arbeit den Forschern Landsberg, Kupsch, Landau, von Zabeltitz, Lipmann, Bergemann und Gundolf zu Dank verpflichtet. Die Auswertung der Zeugnisse — abgesehen von aphoristischen Hinweisen — ist systematisch nirgends vorgenommen.

Es ist nirgends der Versuch gemacht, alle diese Zeugnisse zur Interpretation der Beziehung Büchners zu Shakespeare zu benutzen. Man hat sich stets damit begnügt, auf Shakespeare als einen der vielen literarischen Einflüsse hinzuweisen, ohne nach dem Warum und Wie zu fragen. Gerade die Übernahme und Verwertung Shakespeareschen Gutes wird auch das eigenartige Wesen Büchnerscher Kunst und seine Verschiedenheit von Shakespeare zeigen.

BÜCHNER	SHAKESPEARE
I. Aus den Schulheften.	
1. In jungen Tagen ich lieben tät, Das däuchte mir so süß. Vom Morgen bis zum Abend spät Behagte mir nichts wie dies. (B. 1922 S. 762)	In jungen Tagen ich lieben tät, das dünkte mir so süß. Die Zeit zu verbringen, ach früh und spät, Behagte mir nichts wie dies. (Haml. V, 1, 67—70)
2. Und oh eine Grube gar tief und hohl Für solchen Gast muß sein. (a. Schulheft B. 1922 S. 762. b. Lucks Erinnerungen B. S. 425.)	(Haml. V, 1, 100 f.)
3. Er ist lange tot und hin, Tot und hin, Fräulein — Ihm zu Häupten ein Rasen grün, Ihm zu Füßen ein Stein. Wie erkenn ich dein Treulieb Vor den andern nun? An dem Muschelhut und Stab und den Sandelschuhn. (B. 1922 S. 762 f.)	Ihm zu Fuß ein Stein (Haml. IV, 5, 29—32 und 23—26)
4. O schaudervoll! höchst schaudervoll! (B. S. 1922 S. 764)	O schaudervoll! o schaudervoll! höchst schaudervoll! (O, horrible! o, horrible! most horrible!) (Haml. I, 5, 80.)
II. Dantons Tod.	
1. Das Personenregister in Shakespeares Art, indem die Frauen an den Schluß gesetzt werden. In Leonce und Lena werden die Personen ihrem Range gemäß — wie in Dantons Tod auch — geordnet, aber die Frauen werden eingefügt. Im Woyzeck fehlt das Register noch.	
2. a) „Danton auf einem Schemel zu den Füßen von Julie." (B. S. 9)	Hamlet setzt sich zu Opheliens Füßen. (Haml. III, 2.)

b) Marion: Nein laß mich!
So zu deinen Füßen.

(B. S. 22)

3. Eine Gasse. Simon; sein Weib. (B. S. 12 ff.)

Heinr. IV. B. II, 4; V, 3.
Heinr. V. II, 1; II, 3; III, 2; III, 6; IV, 1; V, 1.

a) Simon

Pistol

b) ergo (B. S. 14, 16.)

ergel (Haml. V, 1)
ergo (Heinr. VI. B IV, 2)

c) Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet Feind.
Hamlet tat's nicht, Hamlet verleugnet's.

(B. S. 16.)

War's Hamlet, der Laertes kränkte?
Nein!
Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist,
Und weil er nicht selbst Laertes kränkt,
Dann tut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet's.
Wer tut es denn? Sein Wahnsinn.
Ist es so,
So ist er ja auf der gekränkten Seite:
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind.

(Hamlet V, 2, 247—53)

d) I. Bürger: Totgeschlagen, wer lesen und schreiben kann!
(B. S. 14.)

Heinr. VI. B IV, 2.

4. Robespierres Vision eines blutigen Fingers.

(B. S. 29.)

Macbeth V, 1.

Dantons Vision blutiger Hände.

(B. S. 43.)

5. Danton: Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden.

(B. S. 34.)

Die ganze Welt ist Bühne
Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler.

(Wie es euch gefällt, II, 7, 138 f.)

6. Die Volksszenen S. 35 ff.; 44; 66 f.

Heinr. VI. B. IV, 2, 3, 6, 7, 8, 10.
Cade.
Julius Cäsar III, 2.
Coriolan I, 1; II, 2, 3; III, 1, 3; IV, 3, 5.

7. Dantons Monolog S. 41.	Hamlets Monolog: Sein oder Nichtsein . . . . (III, 1.)
8. Danton.	Hamlet
9. Lucile.	Ophelia
10. Julia. Ein Knabe. (B. S. 68.)	Portia, Lucius. (Julius Cäsar II, 4.)
11. Platz vor der Conciergerie. (B. S. 72 f.)	Haml. V, 1.
12. Revolutionsplatz. (B. S. 80.)	Haml. V, 1.

III. Leonce und Lena.

1. Motto zum 1. Akt. „O wär ich doch ein Narr! Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.“	Wie es euch gefällt, II, 7, 42 f.
2. Leonce — Hofmeister. (B. S. 111.)	Hamlet — Polonius III, 2, 398 bis 410. Hamlet — Osric V, 2, 81—190.
3. Leonce: Rosetta Lena	Romeo: Rosalind Julia
4. Leonce	Jacques Hamlet
5. Valiero	Falstaff
6. „Sollte nicht dies und ein Wald von Federbüschen nebst ein paar gepufften Rosen auf meinen Schuhen — “? (B. S. 130.)	Sollte nicht dies, und ein Wald von Federbüschen — wenn meine sonstige Anwartschaft in die Pilze gehen — nebst ein paar gepufften Rosen auf meinen gekerbten Schuhen, mir zu einem Platz in einer Schauspielergesellschaft verhelfen? (Haml. III, 2, 291—94.)
7. Präsident: Tröste eure Majestät sich mit andern Majestäten. Ein königliches Wort ist ein Ding — ein Ding — ein Ding — das nichts ist. (B. S. 137.)	Rosenkranz: Gnädiger Herr, Ihr müßt uns sagen, wo die Leiche ist, und mit uns zum Könige gehen. Haml.: Die Leiche ist beim König, aber der König ist nicht bei der Leiche. Der König ist ein Ding —. Güldenstern: Ein Ding, gnädiger Herr? Haml.: Das nichts ist. (Haml. IV, 2, 27—32.)

Anm.: Zum Verständnis der Stelle ist der engliche Text nötig, da die Übersetzung das Wortspiel Hamlets mit dem Worte „body“ nicht wiedergibt, „The body is with the king, but the king is not with the body.“ Body bedeutet sowohl Körper als auch Leiche (= dead body). Mit diesem Doppelsinn des Wortes spielt Hamlet, sodaß seine Worte für ihn selbst und das Publikum einen Sinn haben, nicht aber für Rosenkranz und Güldenstern, denen er absichtlich damit seine Tollheit beweisen will.

8. Valerio: Fang an! Laß deine vermaledeiten Gesichter und fang an! Wohlauf!
(B. S. 140.)

Haml.: Fang an, Mörder! laß deine vermaledeiten Gesichter, und fang an! Wohlauf!
(Haml. III, 2, 267.)

9. Ein Narr! Ein Narr! wer will mir seine Narrheit gegen meine Vernunft verhandeln?
(B. S. 113.)

Jacques: Ein Narr! Ein Narr! — Ich traf 'nen Narrn im Walde.
(Wie es euch gefällt, II, 7, 12.)

10. Zwei Polizeidiener treten auf.
(B. S. 412.)

Viel Lärm um nichts, III, 3; IV, 2.
Maß für Maß, II, 1; III, 2.

11. Die südliche Atmosphäre der Liebesszenen.

Der Kaufmann von Venedig, V, 1.
Ein Sommernachtstraum.

12. Das Wortspiel.

Die Lustspiele und Königsdramen.

IV. Woyzeck.

1. Woyzeck.

Hamlet.

2. Der Narr.

Shakespeares Narren.

Die Zitate des Schülers.

Schon die Kritzeleien in seine Schulhefte, Zitate aus seiner Lektüre, Stoßseufzer, die ihm Erleichterung schaffen sollen, weisen auf das Drama Shakespeares hin, das ihn am tiefsten und nachhaltigsten gepackt hatte: Hamlet. Durch sein gesamtes Werk läßt sich dieser Einfluß vom Zitat bis zur Gestalt, die er mit den an Hamlet gebildeten Augen schaut, verfolgen.

Die traurigen, besonders schmerzlichen Szenen im Hamlet wie die Totengräberszene, die Liebesleidszene zwischen Hamlet und Ophelia vor dem Schauspiel, die Wahnsinnsszene Ophelias, der Seinsmonolog Hamlets und alle Szenen, in denen sich die Einsamkeit des Dänenprinzen besonders stark ausspricht, haben sich am heftigsten in seine Vorstellungswelt eingeprägt. Er faßte die Welt tragisch unter dem Einfluß des Shakespeareschen Weltschmerzes. In allen Stufen von der leichten Ironie in Leonce und Lena bis zur tiefsten Verzweiflung und Vereinsamung in Dantons Tod und im Woyzeck läßt sich dieser Einfluß nachweisen.

Die paläographischen Studien hatten ihn in eine geistige Verfassung der Abwehr und der Trauer gebracht.[76]) Die Abwehr, der Kampf äußerte sich in Flüchen und einem Freiheitslied, die Trauer in den Shakespeareschen Versen, welche die irre Ophelia und der Totengräber singen. Im Lenz hat er diese Weise der Befreiung später verwandt, indem Lenz seinen Wahnsinn durch das Hersagen von Gedichten zu sänftigen sucht.

Schon hier zeigt sich ein Charakteristikum Büchnerscher Art, mit Zitaten frei zu walten. Er vereinfacht A. W. Schlegels Übersetzung „Die Zeit zu verbringen, ach früh und spät" zu „Vom Morgen bis zum Abend spät". Er entfernt sich damit noch mehr als Schlegel vom Original,[77]) indem er den daktylischen Rhythmus zum jambischen vereinfacht.

Bereits so früh äußert sich bei ihm das Streben nach einem einfachen Stil, das sich in der Verkürzung des Zitierten oder der Umbiegung des Rhythmus auswirkt. Mit anderen Worten: er schmelzt das übernommene Gut selbst beim Zitat in seinen Stil ein.

Es gehen ihm dabei sehr große Wirkungen verloren. Shakespeare steigert das Entsetzen des Geistes von Hamlets Vater über die Untat seines Bruders in dem Ausbruch O horrible über die Wiederholung o horrible zu dem Superlativ Most horrible, während Büchner diesen langen Atem, diesen heroischen Schmerz nicht hält. Bei ihm muß das

[76]) Vgl. B. 1922 S. 762 f.
[77]) To contract, O! the time, for, ah my behove.

Wort kürzer, rascher, schnellkräftiger zugreifen, das Ende muß im Nu erreicht sein.

Vorschauend läßt sich allgemein über Büchners Sprache im Unterschied zu Shakespeares Sprache etwa folgendes sagen:

Das Drängende, Gedrängte und bis zum Zersprengen Gefüllte macht den Charakter der Büchnerschen Sprache überhaupt aus. In Dantons Tod sind erst einige Stellen dafür zu finden, in Lenz und Woyzeck ist es der durchgängige Charakter der Sprache. In Dantons Tod steht er noch stark unter dem Eindruck der Shakespeareschen Freude an Wort und Rede, da zeigt er noch den Gefallen an breiten, stolz dahinfließenden Perioden voll rhetorischen Schwungs. Später wird seine Sprache knapp. Sie wird Hinweis. Sie zeigt klar, eindeutig, umreißt, füllt aber nicht mehr, gibt große Konturen, gewaltige Sichten, reißt Abgründe auf, aber sie redet nicht mehr, schmeichelt nicht mehr, malt und singt nicht mehr, mit wenigen Ausnahmen in Leonce und Lena.

Diese Sprache ist karg wie Woyzeck selbst und doch welthaltig, sie ist knapp und doch voll, sie deutet an und ist doch nicht dunkel, sie verzichtet auf Prädikat und Beiwort und ist doch nicht arm, sie ist eigen und doch nicht maniriert, weil sie aus einem tiefen Herzen, einer welterfüllten Seele kommt, weil sie ein Zentrum hat und noch nicht spukt, geistert, irrlichtert und experimentiert wie später der Expressionismus. Sie schreibt nicht wie der Naturalismus Dialekte ab und wirft auch nicht mit vulgären Ausdrücken wahllos um sich, weil sie Stil ist. Das verbindet Büchner wieder mit Shakespeare, daß er seine Personen eine ihrem Stand und Wesen gemäße Sprache sprechen läßt, daß aber diese Sprache Stil ist und somit in den Bereich der Kunst gehört.

Dantons Tod ist das beste Beispiel für die Beeinflussung Büchners in seinem Werke durch Shakespeare. Alle Arten des Einflusses, wie direkte Übernahme, Architektur des Dramas vom Äußersten bis zur Eigenheit der Form: Aneinanderreihung loser Szenen, die streng durch die dramatische Zeit und durch die Einheit der Stimmung und der Charaktere gebunden sind. Bei Büchner kommt allerdings noch ein Vibrieren, Hasten, Erregt- und Aufgeregtsein hinzu, das bei Shakespeare fehlt. Büchner geht mit seiner individuellen menschlichen Person noch in das Werk ein, während Shakespeare nur als der überlegene Künstler seine Welt gestaltet.

Büchner ahmt Shakespeare schon darin nach, daß er das Personenregister in Shakespearescher Manier anlegt.[78]) Wie Shakespeare ist er sehr sparsam in seinen Regiebemerkungen. Er gibt in der Sprache und Handlung bereits Luft, Atmosphäre, Raum und Gegenstände; die Gestik und Mimik der Handelnden drückt sich in ihren Worten oder in den Beobachtungen der Gegen- und Mitspieler aus. Das hat er bei Shakespeare gelernt.

[78]) Vgl. Synopse II, 1.

Es gelingt Büchner, neben Zitaten, Klängen und Rhythmen auch Bilder Shakespeares in seiner Vorstellungswelt zu behalten, die besonders affektbetont sind. So ist ihm Hamlet zu Füßen Ophelias als eine charakteristische Liebesgruppe, die sich bereits im Zustand des Leides befindet, im Gedächtnis geblieben. Zweimal hat er dieses Motiv verwandt.[79])

Das erste Mal in Dantons Tod, als Danton „auf einem Schemel zu den Füßen von Julie" sitzt und mit ihr jene in der Art gleich unheimliche Unterhaltung führt wie Hamlet mit Ophelia. Die Ironie ist geboren aus der letzten Verzweiflung über die Einsamkeit und Ferne zweier Liebenden.

Hamlets Späße, vor deren unwirklichem, unweltlichem Tone Ophelia zittert — ebenso wie Julie vor denen Dantons — kommen nicht aus dem Nachlassen der Liebe, sondern aus ihrer höchsten Steigerung. Hamlets Liebe findet an keiner Stelle stärkeren Ausdruck als in diesem kurzen Dialog, weil ihm die Erkenntnis von der Bedingung der Liebe, daß keine noch so große Leidenschaft ihre letzte Erfüllung findet, aufgegangen ist, d. h. mit anderen Worten, weil er das größte Leid der Liebe erfahren hat.

Es mag dahingestellt sein, wieweit Büchner bei der Danton-Julia-Szene von Shakespeare erfüllt war oder von ihm angeregt wurde und wieweit sein eigenes Erleben ihn dazu befähigte. Wahrscheinlich wird das eigne Erleben der Stoff und die Auflockerung des Bodens gewesen sein, in dem der Same Shakespeares Frucht tragen konnte. Jedenfalls deutet die Übernahme der äußeren Situation bei gleicher Seelenlage der dramatischen Personen auf den Einfluß Shakespeares, zumal er den Hamlet so genau gekannt hat.

Ein Unterschied zwischen Büchner und Shakespeare besteht in der Art der Gestaltung. Hamlets Späße sind uneigentlich; seine Sprache benennt nicht seine Seelenvorgänge wie Danton es tut, wenn er davon spricht, daß wir einsam seien, nichts voneinander wüßten und einer des anderen Gedanken nicht kenne. Was bei Büchner ausgesprochen wird, liegt bei Shakespeare zwischen den Worten und den Dialogteilen.

Wieder sehen wir hier Büchners Bemühen, den Seelenton mit dem Wort zu treffen, wodurch er im Danton oft über das Schwingen und Beben der Seele aber nicht durch und mit ihnen redet wie Shakespeare.

Das gleiche Situationsmotiv ist in der Szene Danton-Marion angewendet. Allerdings handelt es sich hier um eine ganz andere Seelenlage, da Danton und Marion nicht unbedingt miteinander verbunden sind. Aber auch sie soll Dantons Einsamkeit und sein Leiden an der Bedingtheit des Seins ausdrücken: „Warum kann ich deine Schönheit nicht ganz in mich fassen, sie nicht ganz umschließen?"[80])

[79]) Vgl. Synopse II, 2.
[80]) B. S. 23.

In dieser Szene kündet sich bereits eine Zeit an, die sich von Shakespeare unterscheidet und weit von ihm entfernt. Die folgende Tatsache stellt Büchner mehr zum Sturm und Drang und zum Naturalismus. Die Apotheose der Dirne in der Kunst — ganz abgesehen davon wie Büchner persönlich darüber dachte — die dann im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert gang und gäbe wurde, ist hier bereits vorgedeutet. Shakespeare weiß nichts von psychologischen Erklärungen, die immer sofort von der Erklärung zur Rechtfertigung vorgehen und keine Grenzen, Stufen und Scheiden mehr kennen.[81]) Büchner hat sich im Woyzeck auch in dieser Beziehung gewandelt.

Aus dem Hamlet ist nach Landsbergs Meinung[82]) auch das Motiv entlehnt, daß die Sonne Unzucht ausbrüte. Dieses Motiv kommt in verschiedener Variation dreimal in Büchners Werk vor.[83])

Während bei Shakespeare die Sonne selbst als eine persönliche zeugende Kraft angesehen wird, ist sie bei Büchner die Erregerin der Gedanken, als würden in ihrem Bannkreis Gedanken wach oder geboren, die sonst weiter schlummern würden. So ist das Motiv im Danton zweimal verwertet.

Im Woyzeck dagegen ist die Sonne die klare Macht, gegen die sich der Mensch vergeht, sodaß Woyzeck in seinem Schmerz die Sonne fortwünscht, damit ohne ihr Licht die Unzucht ihr eignes Gebiet habe und nicht das Licht verletze.

Man sieht, daß das Motiv Sonne bei Büchner nicht das Gleiche bedeutet wie bei Shakespeare. Man darf kaum von einer direkten Abhängigkeit reden. Indessen ist anzunehmen, daß Hamlets Ausspruch zu Polonius Büchner im Gedächtnis haften geblieben ist und ihn zu seinen Bildern angeregt hat.

Ein anderes Bild Shakespeares hat Büchner sehr lebhaft im Sinne gehalten.[84]) Lady Macbeth sieht, gesteigert bis zur Wahnsinnsvorstellung ihre mit dem Blute des ermordeten Königs befleckten Hände. Kein Waschen, kein Parfüm kann das Blut entfernen.

Das Blut als das mahnende Zeichen schreckt Robespierre schon vor der Tat. So wie Macbeth bei der ihm selbst unheimlichen und ungeheuerlich dünkenden Konzeption der Tat durch die Vision des Dolches gequält wird, so Robespierre durch die Vision des blutigen Fingers Dantons. Wir sehen, wie hier die Erinnerung an Macbeth zwei Motive, das des Dolches und das der nachtwandelnden Lady Macbeth durcheinander gebracht hat und das neue vordeutende des blutigen Fingers geschaffen hat.

Aber auch das schreckende, erinnernde Motiv blutiger Hände hat Büchner, das anscheinend ebenfalls aus den Macbeth-Erinnerungen zu erklären ist. Danton hört in wilden Fieberphantasien das Wort September, das in ungeheurer Personifikation leiblich vorgestellt wird, wie es ihm die blutigen Hände entgegenstreckt.

---

[81]) Vgl. Heinr. IV. B. II, 4.
[82]) Landsberg S. 32.
[83]) B. S. 24, 37; 158.
[84]) Vgl. Synopse II, 4.

Shakespeares Darstellung ist viel unheimlicher, weil die Mörderin selbst die blutbefleckte ist und damit die Schuld als sichtbares Zeichen ewig mit sich trägt, während bei Büchner Danton und Robespierre nur durch blutige Visionen der zu Tötenden bezw. der Getöteten geängstigt werden. Ihre Schuld steht eben nicht fest, da sie als Exekutoren im Dienste der Freiheit handeln. Es wird ihnen durch diese Minderung ihrer Verantwortung viel vom Tragischen genommen.

In Robespierres Monolog, der sich an die Vision des blutigen Fingers anschließt, wird deutlich mit Worten die Funktion der Nacht genannt, die alle geheimen Gedanken reifen läßt und sie in greifbaren Bildern vor die Seele stellt und gewissermaßen den erregten Sinnen vorzaubert. Shakespeare gestaltet die Vision in Macbeths Monolog selber, während Büchner sagt, daß die Nacht Gedanken Fleisch werden läßt. Shakespeare kennt und hält den Zauber der Welt, Büchner sucht durch eine Erklärung die Welt der Geister und Visionen zu entzaubern. Im Woyzeck dagegen kennt Büchner Zauber, Visionen und Elementarkräfte als solche. Er sucht sie nicht mehr durch Erklärungen der Vernunft mundgerecht zu machen, sondern läßt sie wie Shakespeare als eigenständige Kräfte in seiner dramatischen Welt wirken.

Büchner biegt die meisten Motive also durchaus in seine Welt um. Sehr deutlich läßt sich das beobachten in der Szene, in der Julia einen Knaben an Danton schickt, die sicher ihr Vorbild in Julius Cäsar hat, wo Portia an Brutus einen Knaben sendet[85]). Beide Frauen schweben in höchster Angst und Ungewißheit. Beide lassen durch einen Knaben die Botschaft ausrichten.

Büchner gibt eine kurze Szene von sechs Zeilen. Kurze Sätze, knappe Worte, ein atemloses Hasten charakterisieren den Stil, geben die Unruhe und Angst Julias wieder. Portia dagegen schickt den Knaben, aufgeregt und wirr wie sie ist, fort, ehe sie ihm die Botschaft an Brutus gesagt hat, sodaß er erst nach seinem Auftrag fragen muß. Eine sprachlich volle Szene steht bei Shakespeare, die durch das Dazwischenkommen des Wahrsagers noch ausgedehnt wird.

Büchner verwendet andre seelische Zeichen als Shakespeare. Lucius soll Brutus bestellen: „Say, I am merry." Julias Knabe soll Danton eine Locke bringen: „Da bring ihm das und sag ihm, er würde nicht allein gehen."[86])

Auch das Motiv, die Welt als Bühne und das Leben als ein Theaterspiel zu betrachten, wird Büchner bei Shakespeare gelernt haben.[87]) Wie es euch gefällt hat Büchner sehr gut gekannt. Wir werden diesem Lustspiel noch an mehreren Stellen begegnen. Jacques als der bedeutendste weltschmerzliche Charakter neben Hamlet hat Büchners rege Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Daher ist anzunehmen, daß sein Ausspruch Büchner besonders stark im Gedächtnis haften geblieben ist.

---

[85]) Vgl. Synopse II, 10.
[86]) Cf. Synopse II, 10.
[87]) Cf. Synopse II, 5.

In Leonce und Lena ist die Übernahme von zwei Motiven zu beobachten.[88])

Erstens ist die Hamlet-Osric- und Hamlet-Polonius-Komik in der Unterredung zwischen Leonce und dem Hofmeister nachgebildet. Der Hofmeister redet Leonce zum Munde wie Polonius und Osric Hamlet. Büchner hat dieses Motiv übernommen ohne den es begleitenden Wahnsinn Hamlets. Dadurch verliert die Unterredung Leonces mit dem Hofmeister natürlich an Unheimlichkeit. Diese Unheimlichkeit ist nur in einer Tragödie wie Hamlet am Platze, nicht dagegen in einem Lustspiel wie Leonce und Lena. Das Verhältnis Leonces zu dem Hofmeister ist nur durch das Schranzentum des Höflings motiviert.

Osric und Polonius sind Höflinge ähnlicher Art. Aber Shakespeare motiviert das Zum-Munde-Reden noch durch den eingebildeten Wahnsinn Hamlets. Osric und Polonius glauben in Hamlet einen Kranken vor sich zu sehen, den sie schonen müssen. Es ist die besondere Kunst Shakespeares, durch die doppelte Motivierung Hamlets Einsamkeit und die Schranzencharaktere von Polonius und Osric zu schildern.

Das zweite Motiv ist die Polizistenszene, die Büchner in viel Lärm um nichts und in Maß für Maß fand.

Büchner hat die komischen Wirkungen erkannt, die in einer Verulkung der Justiz und ihrer Organe liegt. Seine beiden Polizeidiener können sich an Dummheit, Verdrehung und Falschanwendung von Wörtern durchaus mit Shakespeare Dull in Verlorne Liebesmüh, mit Holzapfel und Schlehwein in Viel Lärm um nichts und Ellbogen in Maß für Maß messen.

Volksszenen.

Dem politischen Willen Büchners entsprechend, den er auch in Shakespeares Königsdramen zu verspüren meinte, machten die Volksszenen einen besonderen Eindruck auf ihn. Er, der anfänglich glaubte, durch die Befreiung, Erweckung und Bildung der Massen eine neue politische Ära heraufführen zu können, erkannte bald, daß er sich geirrt hatte. Wir sahen, daß er nach seiner politischen Betätigung in Straßburg, Gießen und Darmstadt seit seinem zweiten Straßburger Aufenthalt sich nicht mehr damit befaßte, daß ihm als dem Künstler diese Dinge nun fern lagen. (Damit ist natürlich nicht gesagt, daß sie ihn nichts mehr angingen; nur war er sich bewußt, daß Politik und Kunst nichts gemein haben.) Aber nur seiner starken politischen Betätigung, verbunden mit dem freien, vorurteilslosen Blick bei aller parteiischen Einengung, verdanken wir diese Volksszenen, die an Shakespeare geschult sind und in denen er mit denselben technischen Mitteln arbeitet wie Shakespeare.

Beide Dichter stellen Massen dar, indem einzelne anonyme Vertreter als die Stimmführer auftreten und in ihrer schwankenden Haltung die Unzuverlässigkeit, Haltlosigkeit und Urteilslosigkeit der Masse zeigen. Diese folgt der stärksten Suggestion, dem augenblicklichen Eindruck.

[88]) Cf. Synopse III, 2 und 10.

In Dantons Tod können wir sieben solcher Volksszenen feststellen. Die Einzeluntersuchung wird die Abhängigkeit und Selbständigkeit Büchners aufzeigen.

Zuerst begegnen wir einer stark burlesken Szene: „Simon; sein Weib". [89])

Verschiedene Momente dieser Szene sind Shakespeare verpflichtet. Wie überhaupt im Werke Büchners geht das sexuelle Wortspiel auf Shakespeare zurück. Bei dem Spiel mit Worten hat fast jede Aussage einen zweiten Sinn, der obszön ist.

Der Haupteinfluß Shakespeares ist in der Person Simons festzustellen. In den in der Synopse angegebenen Szenen aus Heinrich IV. B. und Heinrich V. fand Büchner einen bramarbasierenden Charakter wie Simon in dem leeren, aufgeblasenen Großsprecher Pistol.

Simon und Pistol reden in einer schwülstigen Sprache. Simon als Souffleur wendet alle Zitate, die ihm im Kopf geblieben sind, in komischer Verdrehung ihres Gehaltes durch das bombastische Element an. Er stellt ein lächerlich heroisches Gebaren zur Schau, das mit seiner Natur in Widerspruch steht, ebenso wie Pistol. Beide reden inmitten einer prosaischen Umgebung in gebundener Rede.

Büchner hat also die wirksamsten Charakterzüge seines Simon bei Shakespeares Pistol vorgebildet gefunden.

Die Szene „Eine Promenade; Spaziergänger" [90]) ist nicht irgendeiner parallelen Szene bei Shakespeare zu vergleichen. Sie zeigt indessen in einigen Zügen den Einfluß Shakespeares.

Die eingestreuten Songs und Volkslieder geben wie bei Shakespeare den Eindruck der anonymen Masse. Das Durcheinander der Straße, die von Bürgern, Soldaten, Dirnen, Bettlern und Bänkelsängern erfüllt ist, erinnert an Szenen aus Maß für Maß, wo die Wiener Straße geschildert wird; oder an die Szenen in Heinrich IV. und Heinrich V.. Auch die Totengräberszene aus dem Hamlet mit ihrer Verwendung des Volksliedes gehört hierher.

Über Shakespeare hinaus kennt Büchner die Darstellung besonderer Geisteszustände des Menschen, die sich in Platzangst, manischen Vorstellungen und einer völligen Unsicherheit des Lebensgefühls äußern, wie sie nur Menschen in einer Zeit haben können, denen jede Bindung und jeder eindeutige Lebensgrund fehlt, in dem sie sicher wurzeln und wachsen. Die Szene zwischen dem ersten und dem zweiten Herrn [91]) ist der Beweis dafür.

In dieser Szene zeigt sich bereits deutlich ein anderer Einfluß Shakespeares, den wir schon einmal kurz streiften: das Wortspiel. Büchner hat ganz allgemein das Spielen mit Worten bei Shakespeare gelernt – abgesehen davon, daß das Spielen mit Worten eine Grundveranlagung des Menschen ist —, ohne allerdings wie die Romantiker in den Fehler zu verfallen, das Wortspiel zu verabsolutieren, auf dem

[89]) Cf. Synopse II, 3.
[90]) B. S. 35 ff. Cf. auch Synopse II, 6.
[91]) B. S. 38.

Wortspiel als einer komisch-metaphysischen Angelegenheit die Komödie aufzubauen.[92])

Büchner kennt das Wortspiel nur in Dantons Tod und in Leonce und Lena. Im Woyzeck ist bis auf einen Fall verschwunden. Dort trägt es keinen Shakespeareschen Charakter; denn die Geste, eine Falte (in der Stirn) zu ziehen, wird der Anlaß zum Wortspiel: „Das ist die Einfalt."[93]) Es läßt sich bei Shakespeare diese Art Verbindung von Mimik und Wort, die einen durchaus grotesken Charakter trägt, nirgends feststellen.

Das Wortspiel ist in Dantons Tod und Leonce und Lena ein wesentliches Mittel und gerade in der eigentümlichen Shakespeareschen Art der Zweideutigkeit. Als Vorbilder kommen besonders die Lustspiele und Heinrich IV. und Heinrich V. in Betracht.

Wie der junge Shakespeare in seinen Lustspielen der Gefahr des Wortspiels erliegt, sodaß das ganze Lustspiel nur vom Wortspiel getragen wird, so auch Büchner streckenweise in Leonce und Lena. Das Wortspiel wird an manchen Stellen abgeschmackt, billig und sinnlos: Valerio: „Lieber Rasen, dies ist ein rasender Entschluß! (Er legt sich auf den Rasen nieder)."[94]) Er hetzt Worte zu Tod wie z. B. das Wort kommen, sehr geistreich, aber das Spiel ist doch schon zur Manier vorgetrieben.

Büchner kommt dann in Leonce und Lena auch konsequent zur romantischen Ironie, indem er sein eignes Spiel nicht ernst nimmt und aufhebt: „Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel", sagt Leonce zu Valerio, dem Hauptträger des Wortspiels in Leonce und Lena.

Nur sexuelles Wortspiel ist die nächste Volkszene in Dantons Tod „Straße vor Dantons Haus".[95]) Allerdings tragen alle diese Szenen, genau wie bei Shakespeare, nicht allein komischen, erregenden, aufreizenden und pikanten Charakter, dienen nicht nur einer gewissen Entspannung und Lockerung, sondern fördern gleichzeitig die Handlung, sind in den Organismus der Handlung als sinnvolle Glieder mit einer Funktion eingebaut. Der tragisch-heroische Augenblick, die Verhaftung Dantons, ist mit der Laszivität und Obszönität der Straße verbunden. Nur das Wort Simons: „Er [Danton] hat gewaltige Glieder" weist auf die Größe des Geschehens hin.

Büchner fand den organischen Einbau solcher Szenen, die zu einem realistischen Drama gehören, bei Shakespeare vorgebildet. Wie so oft, z. B. auch beim Narren, hatte Shakespeare aus einer Theaternot eine Tugend seiner dramatischen Technik gemacht. Die obszönen, spielerischen Szenen von oft unglaublicher Rohheit dienten zur Belustigung der Theaterplebs, der „groundlings", die im Paterre ihre rohe Kost verlangten. Shakespeare warf ihnen etwas vor, von dem sie nahmen, was sie verdauen konnten. Darüber hinaus waren bei Shakespeare

92) Vgl. Brentano, Ponce de Leon, Vorrede.
93) B. S. 155.
94) B. S. 131.
95) B. S. 122.
96) B. S. 44. Cf. auch Synopse II, 6.

solche Szenen von dem Blute seiner Welt durchpulst, und der Hellhörige, Feinfühlige empfand die ganze Welt, nicht allein den losgelösten Reiz. Daher hielt Shakespeare streng darauf, daß kein Improvisieren von seiten der Schauspieler statthatte, wodurch der Reiz verabsolutiert wird und wie jede Spezialisierung und Absolutsetzung die Welt zerstört:

„And let those that play your clowns speak no more than is set down for them; for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some neccessary question of the play be then to be considered; that's villanous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it." [97])

Büchner hat selbst gefordert, daß seine Szenen in ihrem Gesamtzusammenhang zu nehmen seien, daß man nicht durch Anlegen moralischer Wertmaßstäbe das Wesen seines Dramas verfälschen sollte. Eine Welt wollte er wie Shakespeare in seinem Drama geben, wobei er als Gestalter jenseits von Gut und Böse stand.

Die Szene „Platz vor dem Justizpalast; ein Volkshaufe" [98]) zeigt das Volk in seinem Wankelmut wie es Shakespeare in Heinrich IV. B., Julius Cäsar und in Coriolan geschildert hat. Diese Szenen haben Büchner deutlich vor Augen gestanden, als er Dantons Tod abfaßte.

Überall kommt es bei den erregten Massen nicht auf ein Herrschen im staatlich aufbauenden Sinne an, sondern auf die Versorgung mit den elementaren Bedürfnissen und Genüssen. Wenn das vom Führer nicht geleistet wird, läßt ihn die Masse erbarmungslos fallen.

Den unteren Wünschen wird der Mantel der Tugendhaftigkeit umgehängt, um dem Verlangen einen moralischen Schein und Schutz zu geben.

Das Volk, das eben noch Danton zujubelt, nachdem er seine suggestive Rede gehalten hat, wird durch den Hinweis auf Dantons Wohlleben umgestoßen in seiner Meinung und fällt dem tugendhaften Robespierre zu. Dieser Wankelmut ist in den Cadeszenen ebenso zu beobachten. Auf eine Rede Cliffords hin rufen alle: „Gott erhalte den König!", fallen aber sofort um, als Cade ihnen ein Bild ihrer Unterdrückung entwirft und schreien: „Wir folgen unserem Cade." [99]) Dasselbe ist in Julius Cäsar der Fall, wo das Volk auf die Rede des Antonius hin seinen Sinn ändert. Dabei ist die größere Suggestionskraft, das stärkere demagogische Argument immer ausschlaggebend, nie das Urteil, die Erkenntnis der Situation.

Büchner lernte bei Shakespeare die Darstellung der Volksszenen; er wußte aus eigener Erfahrung mit seinem politischen Pamphlet, daß das Volk Vernunftgründen nicht zugänglich ist, daß es auf keinen Fall verläßlich ist. Diese beiden Dinge: seine Erfahrung und die Gestaltung bei Shakespeare befähigen ihn zu dem eigenen Werk.

---

[97]) Hamlet III, 2, 43—51.
[98]) B. S. 67 f. Vgl. auch Synopse II, 6.
[99]) Heinr. VI. B. Iv, 8.

In die Nähe der Volksszenen gehören auch die beiden Szenen „Platz vor der Conciergerie" und „Revolutionsplatz".[100])

Der Einfluß der Totengräberszene aus dem Hamlet ist deutlich.

Die zwei Fuhrleute unterhalten sich wie die beiden Totengräber vor und bei ihrem Geschäft mit sexuellem Wortwitz und Wortstreit.

Das Motiv der witzigen Frage, wie es im Volksmund überall als geselliges Spiel zu finden ist, hat Büchner bei Shakespeare gefunden und gelernt.

In der Szene auf dem Revolutionsplatz hat Büchner wieder die Technik des Volksliedes angewandt und außerdem aus der Hamletszene noch die Witzigkeit und den Zynismus der Totengräber bei ihrem traurigen Geschäft auf seine Henker übertragen. Wieder ist bei Büchner der grauenhafte Grundton gesteigert ,weil der Henker im Gegensatz zum Totengräber als der Exekutor einer politischen Tyrannei eine grauen- und grollerregende Gestalt ist. Denn er verkürzt das Leben in unnatürlicher Weise; es handelt sich nicht um eine Strafe, sondern um die Aktion und Exekution einer politischen Tyrannei, die sich durch Andersdenkende in ihrem Bestande bedroht fühlt. Der Totengräber dagegen ruft die Trauer wach, da er im Dienste einer Macht steht, des Todes, über den der Mensch keine Gewalt hat.

Büchners Szenen fehlt der weltferne Ton, der das Grauen, das Gefühl der Leere, der Verlassenheit, der Unsicherheit und Vergänglichkeit hervorruft. Sie haben dafür das groteske unheimliche Element, das es zum Gruseln kommen läßt, aber nicht zu dem erhabenen Schauder, den die Shakespeareschen Tragödien hervorbringen. Mit einem Wort: Dantons Tod fehlt noch das religiöse Moment, das erst der Woyzeck bringt. Wie sehr auch gerade der Hamlet für Dantons Tod vorbildlich gewesen ist, so ist Büchner doch noch die abgründige Traurigkeit Hamlets - der Person sowohl wie des Dramas — entgangen.

Entlehnungen.

Die Übernahme von Motiven, Art der Technik in den Volksszenen und die Anwendung des Wortspiels werden noch erhärtet durch die Tatsache, daß sich bei Büchner faktische Entlehnungen und Anklänge an Shakespeare in den bisher behandelten Szenen und darüber hinaus in Dantons Tod und in Leonce und Lena finden. Lenz zeigt als eine andere Gattung natürlich kaum einen anderen Einfluß als den allgemeinen der Anregung durch Shakespeare. Woyzeck ist so selbständig, daß wir die Beziehungen zu Shakespeare nur durch unser Vorwissen um die biographischen Tatsachen und die Beziehungen von Büchners Werk in Dantons Tod und Leonce und Lena erkennen.

Die Entlehnungen aus Shakespeare lassen sich in bewußte und unbewußte Entlehnungen einteilen.

Die bewußten Entlehnungen, die Zitate, zerfallen in die von Büchner selbst angewandten Zitate und die beiden Zitate aus dem „Kaufmann von Venedig", die Luck in seinem Bericht anführt. Diese

[100]) Vgl. Synopse II, 11 und 12.

beiden letzteren „Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft“ [101]) und „Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst . . . . . trau keinem solchen . . . . .“ [102]) sind von besonderer Wichtigkeit. Sie sind der biographische Beweis dafür, daß die südnächtliche Stimmung, die Sehnsucht nach dem Süden, die Sprachgebild geworden ist, in Leonce und Lena auf das Vorbild Shakespeares zurückgeht. Wir haben diese Stelle noch in einem anderen Zusammenhang zu betrachten.

Büchner zitiert in seinem Werke Shakespeare dreimal wörtlich. Es gibt noch ein viertes Zitat, das aber als solches nicht von Büchner kenntlich gemacht worden ist. Es handelt sich um das Synopse III, 8 angeführte Hamletzitat. Vielleicht ist es wie die unbewußten Entlehnungen ein unbewußtes Zitat. Jedenfalls zeigt es, wie Shakespeares Welt in Büchner lebte. Er behielt Bilder und Gesten im Gedächtnis. Die Erregung Hamlets, die Erwartung, daß der Mörder seine Rede und sein Werk beginnen möchte, die den Oheim entlarven soll, gibt seinen Worten eine besondere Schärfe und veranlaßt die Forderung nach dem eindeutigen schnellen Vorgehen ohne Gesichterschneiden, d. h. ohne alle überflüssige Mimik und Gestik. Büchner übernimmt diese Stoßkraft der Worte in einer anderen Situation und muß deshalb das Wort Mörder auslassen und „Wohlauf“ nur als Aufforderung zur Rede nehmen, während Hamlet dem Schauspieler noch den ersten Vers gibt, auf den er mit dem Wohlauf hinweist.

Bei Büchner kommt noch der Zynismus hinzu, daß er mit diesem Zitat die bigotte Art des Hofpredigers persifliert. Er nennt die frommen Blicke, die der Hofprediger vor dem Akt zum Himmel sendet „vermaledeite Gesichter“.

Die drei wörtlichen Zitate sind:

1. Das in Synopse II, 3 c angeführte Hamletzitat. Es handelt sich in Hamlet um den Streit zwischen Laertes und Hamlet. Hamlet beteuert, daß nicht der eigentliche Hamlet, sondern der wahnsinnige Laertes Unrecht tat. Büchner verwendet das Zitat in der Szene zwischen dem betrunkenen Simon und seinem Weibe. Simon hat seiner Frau in der Trunkenheit die gröbsten Injurien gesagt. Als er nun ihre Hilfe braucht, die sie ihm pflichtgemäß — aber nicht sehr liebevoll leistet —, sagt er in seinem grotesk — pathetischen Tone:

„Du wendest Dich ab? Ha, kannst du mir vergeben, Portia? Schlug ich dich? Das war nicht meine Hand, war nicht mein Arm, mein Wahnsinn tat es.“

„Sein Wahnsinn . . . . .“ [103])

Büchner charakterisiert also mit dem Zitat das hohle Pathos des betrunkenen Simon und die assoziative Art des Souffleurs zu zitieren. Zu diesem Zwecke zieht er das Zitat zusammen und gibt ihm eine andere Abschattung als es im Original hat.

---

[101]) Kaufmann von Venedig, V, 1, 54.
[102]) Kaufmann von Venedig, V, 1, 83 und 88.
[103]) B. S. 16.

2. in gleicher Weise ist das andere Zitat aus Hamlet zu deuten: Synopse III, 6.

Auch hier ist das Zitat zusammengezogen, auch hier ist es in einen ganz anderen Zusammenhang gestellt, ohne allerdings persifliert zu werden.

Hamlet sagt mit grimmigem Humor zu Horatio, nachdem der König Claudio durch das Schauspiel entlarvt worden ist, die in der Synopse zitierten Worte.

Leonce dagegen zitiert seinen großen Verwandten in einer ganz anderen Situation. Er hat gerade Lena kennengelernt, die traumartig in Geste, Wort und Erscheinung an ihm vorübergegangen ist. Er kann in diesem Augenblicke, da ihn ein echtes Gefühl ganz ergreift, sich nicht eine Schauspielernatur zuschreiben wollen. Das Hamletzitat hat den selbstironischen Ton, der ihn Herr über sich werden läßt, sodaß ihn sein Gefühl nicht übermannt. Nur bis zu einer Art Melancholie läßt er es kommen. Er fährt deshalb auch treffend fort: „Ich hab es, glaub ich, ganz melancholisch gesagt.“ [104])

3. Das dritte Zitat ist dem ersten Akt von Leonce und Lena vorgesetzt. [105]) Es ist merkwürdig, daß Büchner nur dem ersten Akt und nicht dem ganzen Stück das Zitat voranstellt. Denn das Lustspiel als solches ist als ein heiter-launiges Spiel aufzufassen, dem als Ganzen die bunte Jacke gut steht. Es ist indessen offensichtlich, daß der erste Akt das komische Element am stärksten enthält, der zweite ist, wie schon sein Chamissozitat zeigt, weit feierlicher, der dritte ist stark grotesk. Der zweite Akt ist so sehr dem Liebeserlebnis gewidmet, die „neue Stimme“ so stark, daß sie fast das Erinnern an den ersten Akt verschlingt und einen kühnen Sprung zum dritten fordert. Das Lustspiel hat seine Einheit nur als Stimmungssymphonie, nicht wie die Lustspiele Shakespeare als einheitliches Spiel um eine Mitte in einer Illusionswelt.

Büchners Lustspiel durchbricht die Einheit der Illusionswelt durch politische, literarische Satire, die mit ihrem direkten spöttischen Angriff aus der heiteren unwirklichen Sphäre herausspringt. Damit steht Büchners Lustspiel der Romantik mit ihrer Sprunghaftigkeit näher als Shakespeare.

Wie es euch gefallt war neben Hamlet der stärkste Eindruck aus der Shakespeareschen Welt. Daß er gerade die Worte Jacques' vor sein Lustspiel setzt, wird durch die tiefe Verwandtschaft Leonces und Büchners selbst zu diesem Vorgänger und kleineren Bruder Hamlets erklärt.

Die unbewußten Entlehnungen zeigen noch deutlicher als die Zitate, daß Büchner Shakespeare wie Natur und Geschichte als eine große Welt in sich aufgenommen, deren einzelne Situationen, Stoffe und Augenblicke sich ganz zu eigen gemacht hat, sodaß sie in seiner

[104]) B. S. 130.
[105]) Vgl. Synopse III, 1.

Welt als organische Bestandteile und nicht als angeflickte Ornamente erscheinen.

In Leonce und Lena findet sich ein geradezu erstaunlicher Anklang an eine Hamletstelle.[106])

König Peter ist ganz verzweifelt, da das Verschwinden des Prinzen und der Prinzessin es ihm unmöglich macht, sein königliches Wort einzulösen. Der Präsident tröstet ihn mit einem grotesken Hinweis.

Büchner hat nur den paradoxen Allgemeinsinn des Hamletschen Ausspruchs behalten. Für Hamlet ist König Claudius tatsächlich ein Ding, das nichts ist. Damit gibt er seinem Wort noch keine Allgemeingültigkeit. Büchners Präsident dagegen behauptet, daß ein königliches Wort überhaupt ein Ding ist, das nichts ist. Er gibt dem Worte außerdem im Munde des Präsidenten einen grotesken Gehalt, den es ursprünglich nicht hat. Auch hier gilt, daß er Shakespeare als Quelle wie Natur und Geschichte benützt.

Die witzige Art des Totengräbers, mit ergel seine Schlüsse zu ziehen, hat Büchner im Danton übernommen.[107]) Die Verwendung des Wortes „ergel" bezw. „ergo" gibt der Beweisführung eine intensive und komische Wirkung. Bei Shakespeare wird die komische Wirkung durch die Verballhornung des Wortes zu „ergel" verstärkt; bei Büchner wird durch die häufige Anwendung und die stark betonte Schlußfolgerung die intensive Wirkung mehr betont. Der komische Bestandteil tritt zurück. Die Lage ist verschieden.

Dem ersten Bürger in Dantons Tod kommt es darauf an, die Leute zu beeinflussen, zu belehren.

Der Totengräber, dem der Lauf der Welt im Grunde gleich ist, findet ein Interesse daran, einmal nachzudenken, warum der Selbstmord eines vornehmen Fräuleins kein Selbstmord sein soll. Der Totengräber ist Philosoph, der erste Bürger politischer Täter.

Aber auch den politischen Täter konnte Büchner bei Shakespeare finden, nämlich in der in der Synopse angegebenen Szene aus Heinrich VI. B. Dort ist die gleiche Situation wie bei Büchner zu finden. Ergo ist der Ausdruck für das Schlüsse-Ziehen derjenigen Sprecher, die den anderen von der Notwendigkeit ihrer Gedanken überzeugen wollen. Außerdem erinnert bei dieser Stelle der Ton Georgs sofort an Büchners Stil mit der Personifizierung von Abstrakten:

„Nun da wird die Sünde vor den Kopf geschlagen wie ein Ochse, und die Ruchlosigkeit wird abgestochen wie ein Kalb."[108])

„Eure Barmherzigkeit mordet die Revolution. Der Atemzug eines Aristokraten ist das Röcheln der Freiheit."[109])

„Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend."[110])

---

[106]) Vgl. Synopse III, 7.
[107]) Vgl. Synopse II, 3 b.
[108]) Heinrich VI. B, IV, 2, 29 f.
[109]) B. S. 17.
[110]) B. S. 19.

„Er will die Rosse der Revolution am Bordell halten machen.“ [111])

Bei der Übernahme Shakespeareschen Gutes erhält durch oft ganz kleine Änderungen der Stil erst Büchners eignen Charakter. Stets wird das übernommene Gut umgeschmolzen und eingeschmolzen.

Durch die häufigere, eindringlichere Anwendung des „ergo“ wird die drängende, überredende Beweisführung des ersten Bürgers gekennzeichnet. Durch die Wandlung des Wortes von „ergel“ zu ergo wird ihm der komische Charakter genommen, der die politische Absicht nur gefährden könnte.

Durch die häufige Wiederholung des Wortes Ding wird die groteske Redeweise und Denkart des Präsidenten verstärkt.

Charaktere.

Es ist schon früh erkannt worden, wie Büchner vor allem auch in der Zeichnung seiner Charaktere und gerade der stärksten, die den nachhaltigsten Eindruck hervorrufen, von Shakespeare abhängig ist.

Büchner wurde gleich bei der ersten Bekanntschaft mit Shakespeare vom Hamlet in seinem Tiefsten aufgerührt. Die traurige, weltschmerzliche Seite der Hamlettragödie traf verwandte Seiten in ihm, die durch die Beschäftigung mit A. de Mussets weltschmerzlicher Romantik noch stärker entwickelt wurden. So ist es denn kein Wunder, daß in seiner Dichtung diese Art der Welterfassung und Betrachtung sich Bahn bricht und die Wahl und Zeichnung der Charaktere beeinflußt.

Durch alle drei Dramen läßt sich dieser Einfluß verfolgen.

Wir hatten oben bereits gesehen, wie Büchner das Motiv Hamlet zu Füßen Ophelias zweimal verwertet. Danton ist in vielem mit Hamlet verwandt. Er braucht wie Hamlet ab und zu die Einsamkeit, um in ihr seine Gedanken zu sammeln, sich selbst Rechenschaft abzulegen. [112]) Danton flieht ins freie Feld, um mit sich selbst zu sprechen. Hamlet ruft erleichtert aus, als ihn die Hofschranzen Rosenkranz und Güldenstern endlich verlassen: „Now I am alone“, [113]) um dann einen seiner wichtigsten Monologe über das Handeln zu sprechen.

Dantons Monolog erinnert in der Unruhe der Seele, ihrem Hin- und Hergerissensein zwischen Entscheidungsmöglichkeiten, an Hamlets berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein“. Nur ist Dantons Frage ganz anders gestellt. Er fürchtet den Tod aus seiner Lust am Leben; Hamlet möchte ihn aufsuchen aus seiner Überfülle von Leben, die enttäuscht worden ist. Ihn hat die Erkenntnis von der Fragwürdigkeit alles Handelns, das außer dem Ziel, das er sich setzt, noch andere Dinge bewirkt, noch andere Kausalreihen in Bewegung setzt, ein Grauen und einen Abscheu vor dem Handeln überhaupt eingeflößt. Bei Danton liegt in seiner Abneigung gegen das Handeln, die ihn schließlich der Guillotine ausliefert, mehr die moderne Krankheit der Müdigkeit als das Grauen vor den Abgründen der Welt zugrunde.

[111]) B. S. 29.
[112]) Vgl. Synopse II, 7 und 8.
[113]) Hamlet, II, 2, 583.

„Ich bin nicht träg, aber müde"; [114]) „Das Leben ist mir zur Last". [115])

Er kämpft allerdings im letzten Augenblick um sein Leben, aber nicht vorher, und daher kämpft er zu spät. Er ist mehr durch die Müdigkeit als durch Robespierre besiegt worden.

Der Unterschied zwischen Hamlet und ihm ist noch größer. Hamlet ist ein einzelner Fall, der durch sein Sosein symbolische Kraft hat. Dantons Reflexionen wachsen sich stets zu allgemeingültigen Aussagen aus. Das zeigt sich schon darin, daß er immer sagt: „Wir", „Wir" sind sehr einsam". [116]) Dieses Wir hat den unbestimmten allgemeinen Sinn von „man". Ebenso ist nicht von dem königlichen Wort König Peters sondern von dem königlichen Wort überhaupt die Rede. Bei Shakespeare dagegen handelt es sich immer um Hamlet, Claudius, Ophelia etc. In Dantons Tod und Leonce und Lena spricht und reflektiert Büchner noch durch seine dramatischen Charaktere.

Hamlet klagt sich selbst an als der für alle seine Taten und Unterlassungen verantwortliche Mensch. Danton klagt an, indem er die Lage des Menschen in der Welt schildert; Danton rast gegen das Leben. Shakespeare stellt den Weltlauf dar, er schaut in die Abgründe des Seins, des Lebens, ohne anzuklagen; Büchner dagegen klagt die Macht an, unter deren Einfluß der Mensch steht.

Die Erschütterungen der Gießener Zeit und vor allem auch der Darmstädter Schreckenszeit und der absolute Anspruch der Jugend entreißen ihm die Anklage gegen Weltlage und Weltlauf. Die Haltung gegenüber dem Leben spricht sich tragisch in Dantons Tod und komisch in Leonce und Lena aus. Im Woyzeck ist eine vollkommene Wandlung zu Shakespeares Art, die Welt darzustellen, erreicht. Da tut er seiner eignen Ästhetik Genüge, daß der Dichter ein Schöpfer und Gestalter sein soll.

Ehe wir die Verwandtschaft Woyzecks mit Hamlet betrachten, müssen wir noch einen kurzen Blick auf Leonce werfen, da der Eindruck Hamlets auf Büchner sich in verschiedenen Stufen und Dichten ausgewirkt hat. Leonce hat Hamlets Traurigkeit und Einsamkeit in der leichten Ebene und der heiteren Athmosphäre des Lustspiels mitbekommen. Auch die anderen weltschmerzlichen Gestalten wie Jacques — vielleicht Berowne (Liebes Leid und Lust) und Mercutio (Romeo und Julia) — Fantasio und Werther, haben Pate bei dieser Gestalt gestanden. Wir sahen bereits oben, wie das Verhältnis Leonces zu seinem Hofmeister an einer Stelle dem Hamlets zu Polonius und Osric nachgebildet ist.

Auf Leonce fällt auch ein Abglanz Romeos in dem Durchbruch einer echten Leidenschaft, nachdem er mit der Liebe gespielt hat. Die

[114]) B. S. 40.
[115]) B. S. 56.
[116]) B. S. 9.

Rosetta-Szene ist bei Büchner ausgeführt, was in Romeo und Julia von Romeos tändelndem Verhältnis zu Rosalind erwähnt wird.

Die südliche Luft zeigt zur Genüge die Verwandtschaft der Leonce-Lena-Szenen zu Romeo und Julia und darüber hinaus zum Kaufmann von Venedig und zum Sommernachtstraum. Wir werden — wie oben schon gesagt — noch an anderer Stelle auf die Bedeutung der südlichen Seelenlandschaft zu sprechen kommen.

Woyzeck ist ähnlich ein Grübler wie Hamlet, nur dumpfer, erdiger, in manchem enger und vor allem kreatürlicher als Hamlet. Die Grundanlage ist indessen die gleiche. Maria nennt ihn „hirnwütig".[117] Er selbst spricht gern vom Denken. Aber er weiß, daß der Mensch, um den es ihm geht, mit allem Nachdenken nicht zu ergründen ist. Er kennt das Sein, da er sich nicht scheute, in seine Abgründe, d. h. seine Wahrheiten zu schauen. Er weiß indessen, daß die volle Wahrheit mit Sicherheit nicht zu ergründen ist. Er zögert, weil die Tat volle Gewißheit fordert und nicht auf eine Vermutung hin getan werden darf.[118] Woyzeck müht sich wie Hamlet, Danton, auch Robespierre, vor allem wie Shakespeare und Büchner selbst um die Ergründung der Wahrheit. Über die Frage kommen sie im Denken nicht hinaus. Erst in der Tat antworten sie. Sie wissen, daß die Tat vor dem Denken nie ganz bestehen kann. Daß sie als Denker durch ihren Lebenslauf zum Handeln gezwungen werden und dazu die Erkenntnis von der Zweischneidigkeit des Handelns besitzen, daß die Tat das Leben oft hemmt, ja, zerstören kann, daß sie Hoffnungen zunicht macht und das Reich des Denkens — zumal bei dem geborenen Denker — vernichtet, und daß sie trotzdem handeln müssen: das ist ihre eigentliche Tragik. Woyzeck sagt deshalb:

„Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht. — Es wäre! Sie geht wie die Unschuld! Nun, Unschuld, du hast ein Zeichen an dir. Weiß ich's? Weiß ich's? Wer weiß es?"[119]

Die wahnsinnige Lucile hat große Ähnlichkeit mit Ophelia. Indessen sind einige bedeutsame Unterschiede festzustellen. Der Wahnsinn Luciles hat einen anderen Grund als der Ophelias. Lucile wird wahnsinnig, weil der Geliebte ihr entrissen wird; Ophelia, weil er sie verläßt.

Beider Wahnsinn äußert sich in ähnlichen Formen. Beide singen rührende Volksweisen, beide haben denselben Ton in ihren klagenden Worten.

Das Ende beider ist verschieden. Büchner hat das Motiv übernommen, nicht die Gestalt. Er war ein Meister in der Darstellung des Wahnsinns. Lenz beweist das. Dantons Schreckensträume und die Visionen Woyzecks stehen mit Shakespeares Visionen und Träumen auf gleicher Höhe.

---

[117]) B. S. 156.
[118]) Vgl. Hamlet, II, 2, 584—642.
[119]) B. S. 156.

Ein einziges Bild Luciles mag belegen, wie eigenartig Büchnerisch dieser Wahnsinn gestaltet ist und wie im Gegensatz zu Shakespeare das groteske Stilelement herrscht.

„Höre, Camille, du machst mich lachen mit dem langen Steinrock und der eisernen Maske vor dem Gesicht . . . .“ [120])

Der Narr.

Shakespeare hatte den Narren als stehende Bühnenfigur übernommen. Es ist bekannt, wie er aus einer theatertechnischen Person einen wesentlichen Bestandteil seiner Werke gebildet hat. Diesen großen Fortschritt konnte Büchner ohne weiteres übernehmen. Allerdings erreicht keiner seiner Narren beispielsweise die Größe des Narren im Lear.

Die komischen Gestalten in Dantons Tod wie Simon, die Fuhrleute, die Henker und der Gefangenenwärter haben Shakespeareblut, aber kein Narrenblut. Ihre Komik beruht in der Trunkenheit, dem Wortspiel, besonders dem sexuellen, und der Situation, in der sie handeln oder reden. Ihre Komik hat keinen tragischen Grund wie die der großen Shakespeareschen Narren.

Einzig der Bettler in seiner überlegenen und weltverachtenden Weise zeigt Züge des Shakespeareschen Narren. Es läßt sich allerdings noch nirgends etwas von der „traurigen Narrenlyrik“ [121]) aus Was ihr wollt feststellen, die später im Woyzeck zur Sprache kommt.

Der vorherrschende Ton in Leonce und Lena ist der Valerios, der mehr von einem erdensichern Falstaff oder Sancho Pansa an sich hat als von dem traurigen Narren des reifen Shakespeare. Er ist intelligenter als Falstaff, dem er sicher viele Züge verdankt. Falstaff begleitet nur den träumenden, irrenden Prinzen Heinz, er macht dessen Wandlung nicht mit. Der Prinz verstößt ihn, wie man einen bösen Traum abschüttelt. [122])

Valerio dagegen wird Minister, wandelt sich mit seinem Herrn. Das ist ein Bruch in seinem Narrenwesen.

Der Narr im Woyzeck sollte sicher noch weiter ausgeführt werden. Wie wir ihn sehen, ist er nur ein Element der Atmosphäre, in der Woyzeck lebt. So sind seine begleitenden, märchenentlehnten Reden zu verstehen. Er ist zu wenig ausgeführte Figur, als daß sich ein Vergleich mit Shakespeare ziehen ließe. Aber wie überall im Woyzeck hat auch der Narr eine ganz eigne Büchnersche Prägung. Mit Shakespeares Narren verbindet ihn die Tatsache, daß er in irrer Sprache Wahrheiten sagt, die dem gewöhnlichen Menschen zu sagen verwehrt wären.

[120]) B. S. 73.
[121]) La. I, S. 142.
[122]) Vgl. Heinrich IV. B, V, 5, 52—56.

Volkslied und Märchen fangen das Leben des Volkes ein. Von ihnen aus entstehen Büchners Woyzeck-Szenen, die Tragödie des unbekannten, einsamen Menschen. Auf diesem Grunde wächst auch der Narr im Woyzeck.

Die Sehnsucht nach dem Süden.

Aus Büchners Sehnsucht nach dem Süden als einer Seelenlandlandschaft sowohl als auch der klareren und sonnigeren Landschaft entstehen poetische Stellen von großer Kraft, Anmut und Schönheit, die schönsten Stellen in Leonce und Lena. Hier hat er nicht allein von Shakespeare gelernt, sondern vor allem aus eignem Erleben geschöpft. Shakespeares große südliche Dramen „Romeo und Julia", „Der Kaufmann von Venedig" und der „Mittsommernachtstraum" haben ihm die Gestaltung dieser Sehnsucht gezeigt.

Die unbestimmte Sehnsucht Leonces verdichtet sich allmählich zu dem Wunsch, nach Italien zu gehen. Aus dieser Fahrt nach Italien wird eine Fahrt zu seiner Liebe. Die vierte Szene des zweiten Aktes zeigt die Erfüllung der Sehnsucht. Die Situation ist im Kaufmann von Venedig und in Leonce und Lena dieselbe: „Nacht und Mondschein". Die Stimmung ist bei Shakespeare ungebrochen. Büchner erreicht seine höchste Wirkung durch den Kontrast Valerio: Leonce und Lena. Er sieht und erlebt die Nacht anders, weil Lena Todessehnsucht, Todesstimmung und Leid in die Natur der Nacht einmengt. Die Nacht Shakespeares ist nur Musik, Stille und Seligkeit. Bei Büchner kommt die Stimmung des Schlafes als Todessymbol hinzu.

So übernimmt Büchner von Shakespeare das Motiv der Mondnacht und zweier Liebenden, lernt bei ihm, den Zauber dieser Mondnacht und der Liebe in die Sprache einzufangen. Man hört am Tonfall, an der feierlichen Getragenheit der Sprache, an den übereinstimmenden Bildern des schlafenden Mondes den Einfluß Shakespeares. Aber während Shakespeare die ganze Stimmung in Musik und Harmonie löst, löst Büchner sie in die unendliche Todessehnsucht.

Auch hier ist Büchner Shakespeare in Motiv und Sprachrhythmus verpflichtet, aber auch hier gestaltet er wieder ein Eignes. Büchners Sehnsucht nach dem Süden und der Liebe ist die Sehnsucht nach dem Tode als der Erlösung. Shakespeares Sehnsucht nach dem Süden und der Liebe ist die Sehnsucht nach der Erfüllung und Erlösung in der Harmonie, deren Symbol die Musik ist.

Zusammenfassung.

Georg Büchner ist durch Shakespeare in entscheidender Weise beeinflußt worden. Sein Werk bedeutet eine Etappe in der Wirkung Shakespeares in Deutschland.

Büchner ist einer der ersten schöpferischen dramatischen Geister, denen die große Leistung der deutschen Romantik, die Shakespeare-Übersetzung der Schlegel-Tieck, Shakespeare in großer Form übermittelte.

Durch die Brüder Zimmermann wurde Büchner mit der Herderschen Shakespeare-Konzeption bekannt, die ihm gleichzeitig eine großartige Vorstellung vom Wesen des Dichters vermittelte. Büchner lernte so den Dichter als Schöpfer kennen.

Die geheimnisvolle Kraft, die diesen Schöpfungen zugrunde liegt, ist das Leben. Vom Begriff des Lebens, der „Möglichkeit des Daseins", leitet Büchner seine Ästhetik ab, die an Shakespeares Werk gebildet ist.

Büchner ist sich seiner Stellung zu Shakespeare bewußt. Er kennt auch seine Grenzen gegenüber dem großen englichen Dichter.

Büchner ist in Wesen und Werk Shakespeare in vielem verwandt. Es zeichnet ihn aber stets die eigene Verarbeitung des Übernommenen aus. Shakespeares Motive, Zitate, wörtliche Entlehnungen und Anklänge sind nie Ornamente, sondern stets organische Bestandteile seiner Werke geworden.

Die Sprache hat ihren eigenen Stil.

Manche Charaktere haben in Shakespeareschen Charakteren ihre Vorbilder, ohne abgeschrieben zu sein.

Es läßt sich eine beständige Linie der Entwicklung aufweisen. Der Woyzeck zeigt nach der Schulung an Shakespeare die errungene Selbständigkeit.

Literaturangabe.

Für Büchners Werke wurden die beiden Ausgaben von Fritz Bergemann im Inselverlag zugrunde gelegt. Die Ausgabe von 1922 bringt das künstlerische, wissenschaftliche und politische Werk und das biographische Material am ausführlichsten. Diese Ausgabe wurde nur herangezogen, wenn die verkürzte von 1926 versagte, da letztere leicht zugänglich ist, während die erste vergriffen ist.

Für Shakespeares Werke wurde W. J. Craigs Ausgabe für den englischen und die Schlegel-Tiecksche Übersetzung für den deutschen Text benutzt. Die Zitate — auch die deutschen — sind nach der Zählung in Craigs Ausgabe angegeben.

In der folgenden Bibliographie werden nur die Bücher aufgeführt, die unmittelbar für diese Arbeit benutzt worden sind. Für die übrige Büchner-Literatur verweise ich auf Bergemanns Ausgabe von 1922 und auf die Dissertation von Hans Winkler „Georg Büchners Woyzeck". Greifswald 1925. Eine vollständige Bibliographie über die schon fast unübersehbare Büchner-Literatur gibt es nicht.

In der Literaturangabe werden gleichzeitig die in den Fußnoten gebrauchten Abkürzungen angegeben.

I. Ausgaben:

1. Nachgelassene Schriften von Georg Büchner, hg. von Ludwig Büchner. Frankfurt a. M. 1850 (L. B.)
2. K. E. Franzos, Georg Büchners sämtliche Werke. Frankfurt a. M. 1879. (F.)
3. Georg Büchners Gesammelte Schriften. Hg. von Landau. 2 Bände. Berlin 1909. (La.)
4. Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Fritz Bergemann. Leipzig 1922. (B. 1922.)
5. Georg Büchners Werke und Briefe. Hg. von Fritz Bergemann. Leipzig 1926. (B.)
6. The complete Works of Shakespeare, edited by W. J. Craig. London 1926.
7. Shakespeares Sämtliche dramatische Werke, übersetzt von Schlegel und Tieck.
8. Clemens Brentano, Gesammelte Schriften, Hg. von Christian Brentano. Frankfurt a/M. 1852.
9. Alfred de Musset, Comédies et Proverbes. Tome premier. Paris 1897.

II. Kritische Schriften:

1. Allgemeine Deutsche Biographie.
2. Hessische Chronik, hg. von Bräuning-Oktavio und Wilh. Diehl. 2. Jahrgang, Heft 11, November 1913.
3. Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1923. (G. Sh.)
4. Friedrich Gundolf, Romantiker. Berlin 1929. (G. Rt.)
5. Herder, Gesammelte Werke. Hg. von Suphan. Bd. V. Berlin 1891.
6. Walter Kupsch. Woyzeck. German. Studien 4. 1920.
7. Hans Landsberg, Georg Büchners Drama „Dantons Tod". Diss. Berlin 1900.
8. J. M. R. Lenz, Gesammelte Schriften. Hg. von Franz Blei. Bd. 1. München 1909.
9. Heinz Liepmann, Georg Büchner und die Romantik. München 1923.
10. Rudolf Majut, Farbe und Licht im Kunstgefühl Georg Büchners. Diss. Greifswald 1912.
11. R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900.
12. Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Bd. 4. Regensburg 1928.
13. August Stöber, Der Dichter Lenz und Friderike von Sesenheim. Basel 1842.
14. Karg Vogt, Aus meinem Leben. Stuttgart 1896.
15. K. Voß, Georg Büchners „Lenz". Diss. Bonn 1922. (Auszug).
16. Ludolf Wienbarg, Ästhetische Feldzüge. Hamburg 1824. (W.)
17. Zobel von Zabeltitz, Büchner, sein Leben und Schaffen. Bonner Forschungen VII. Berlin 1915.

Lebensbeschreibung.

Ich, Heinrich Vogeley, wurde am 2. März 1907 in Kassel als Sohn des Militärbauboten Heinrich Vogeley und seiner Ehefrau Meta, geb. Schramm, geboren. Ich bin preußischer Staatsbürger; mein Bekenntnis ist das evangelisch-reformierte.

Nach sechsjährigem Besuch der Bürgerschule 13 in Kassel trat ich in Quinta von Wenderholds Höherer Privatknabenschule ein. Ein Jahr später bestand ich die Aufnahmeprüfung nach Quarta des Realgymnasiums I in Kassel, wo ich 1927 die Reifeprüfung ablegte.

Zwei Semester studierte ich in Marburg Theologie, Deutsche und Englische Philologie und Philosophie; zwei Semester in Heidelberg das Gleiche. Im März 1929 bestand ich die Turn- und Sportlehrerprüfung in Heidelberg. Dann studierte ich fünf Semester in Marburg Deutsche und Englische Philologie und Philosophie. Im November 1931 legte ich die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an Höheren Schulen ab; im Juli 1932 die Doktorprüfung. Das Studium wurde mir durch Aufnahme in die Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglicht.

Allen meinen Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet. In meinen Shakespeare-Studien verdanke ich Herrn Professor Deutschbein und Herrn Privatdozenten Dr. W. Schmidt viele Anregungen, die sich als fruchtbar für die vorliegende Arbeit erwiesen haben. Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Maync für die fördernde Teilnahme an dieser Arbeit.